

ЯЗЫК ЧИСЛА

© 2017

А.С. Дриккер, Е.А. Маковецкий

Кризис европейской культуры, ощущение которого нарастало на протяжении столетия (от Шопенгауэра до Шпенглера), был публично и скандально декларирован художественным авангардом начала XX века. За последнее столетие искусство авангарда решительно потеснило “классическое”, добилось широчайшего признания, заняв почетные места в музеях, и привлекает общественное внимание куда сильнее, чем искусство античное. При том, что никаких анонсированных и чаемых отцами-основателями изменений в художественной жизни не случилось. Не обнаружилось за долгое и бурное время ни качественных сдвигов в человеке, ни масштабных идей в культуре (несмотря на удивительные трансформации всей окружающей среды), но наевшаяся цивилизация о кризисе... просто забыла, хотя даже намеков на разрешение его, несмотря на фантастические возможности цифрового мира и искусственного интеллекта, пока не видится.

Может быть, теперь, когда страсти по авангарду остались в далеком прошлом, а значимость самого явления подтверждается его непреодолимым в течение века влиянием, стоит вновь обратиться к неординарно чутким пионерам, чтобы выделить действительно ценное в их опыте.

Революция или эволюция?

Осмыслению того решительного поворота в истории искусства, каким явилась авангардная революция, не способствовали, естественно, ни гонения (например, запреты и репрессии фашистской или советской власти), ни нынешняя (сначала западная, а теперь и всемирная) безграничная апологетика.

Проклятия Зедльмайра [7] или А. Бенуа в адрес авангарда сегодняшней просвещенной публике любопытны лишь как некий занятный культурно-исторический факт. Но не более увлекательна и толерантная точка зрения, сторонникам которой развитие пластических искусств от Ренессанса до поставангарда видится достаточно ровным (пусть, и с небольшими зигзагами) эволюционным процессом. Положим, Хофман [18] видит в движении от “Великой Реальности” к “Великой Абстракции” увеличение прибавочного продукта символизма, Гринберг [21] связывает авангард с художественной



ЯЗЫК МОЙ



Дриккер Александр Самойлович — доктор культурологии, профессор Санкт-Петербургского государственного университета. Постоянный автор журнала. E-mail: asdrikker@mail.ru



Маковецкий Евгений Анатольевич — доктор философских наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета. В журнале “Человек” опубликовал статью “Художник в эпоху технологической воспроизводимости” в соавт. (2015. № 6). E-mail: evmak@yandex.ru

173



манифестацией современности (подобно Ренессансу, барокко...) и противостоянием китчу, Якимович фиксирует возрастающий уровень “изящного непослушания” [19] художника, Моль [14] усматривает в становлении нефигуративного искусства приращение скорости, усиление потока визуальной информации. Однако трудно заподозрить, например И.Е. Репина, с которыми, когда он неожиданно оказался на авангардной выставке, случился припадок бешенства, что ему не хватило чутья, вкуса увидеть в новаторских работах развитие того искусства, которому была посвящена вся его жизнь (Репин удивительно благожелательно относился к творчеству других художников).

В искусстве XX века кубизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм, сюр- и фотореализм, поп- и соцарт, пост-поставангард, сверхновые дикое отменяют, сменяют друг друга и вновь являются на пике моды стремительно, лихорадочно. Эти нервные “художественные” реакции ни темпом, ни ритмом никак не схожи с плавными стилевыми волнами, размечавшими течение искусства от Ренессанса до импрессионизма.

Ну, а в нынешней глобальной культуре перманентные трансформации изобразительного искусства резонанса уже не вызывают: события шумные, но маргинальные, камерные (социологические опросы фиксируют крайне низкий интерес к изобразительному искусству), не влияющие на основной тренд информационного общества. Потому анализ *искусства* авангарда, его эволюции – проблема весьма специальная, цеховая. Да, и в общую теорию и долгую историю это искусство не очень-то вписывается: “В своей практике авангард стремится быть чем угодно, но только не искусством” [17, с. 18]; “Авангард не создал ни своей образной системы, ни стилистики, ни иконографии. Он лишь использовал... наработанный до него материал художественных традиций в своих целях... уже не собственно художественных” [15, с. 318]; “Характерно, что в авангардизме нет стилей, ибо нет и понятия формы” [17, с. 14].

А вот авангардное *творчество* (в отличие от искусства) заслуживает, согласимся с Турчиным, самого пристального внимания, поскольку в нем возможно обнаружить точки роста, революционного ветвления, формирующие эволюционное дерево и пышную крону культуры.

Закат Европы

Полное неприятие авангарда в “классической” культуре начала века вполне понятно. Эпатаж Пикассо, Дюшана, Малевича, Дали, в первую очередь, был рассчитан на бурную общественную реакцию отторжения, возмущения, и цель была успешно достигнута. Определялось это как характером работ и поведением художников, так и причинами глубинными, например, – охранительным инстинктом: культура стремится элиминировать большинство мутаций, особенно столь ярких, не маскирующихся, но откровенно вызывающих, прокламирующих агрессивные намерения. Новое поколение, особенно в восприимчивой художественной среде, ощутило, что великая европейская культура прошла пик пассионарности и давно вступила в эру массовизации, демократизации, автоматизации. Молодая художественная элита с энтузиазмом обратила энергию на разрушение отжившего, омертвевшего.

По прошествии столетия авангардистские прокламации, возмущавшие истощение искусства, более не вызывают бурных дискуссий. Специфика художественного творчества, включенного в систему товарно-денежного производства и обмена, популярность жанров, актуальные поп-звезды и бестселлеры, определяемые, в первую очередь, их общедоступностью, достаточно убедительно свидетельствуют о завершении культурного цикла. В ходе культурной революции, глобальных демографических и демократических процессов, ускоренного технологического прогресса (технического и социального), обеспечивающего массовое, эффективное тиражирование произведений, художников, музеев, искусство вступило в фазу имитационную, копийную. В. Беньямин [1] и О. Хаксли [22], рассматривая доминирующие тенденции с различных позиций и расходясь в оценках перспектив, единодушны в констатации очевидной культурной редукции.

Главным двигателем и катализатором культурной революции очевидно выступает научно-технический прогресс. Ж. Кокто заявляет: “Я оставляю профессию кинорежиссера, которую технический прогресс сделал общедоступной” [4, с. 94]. “Человек с киноаппаратом” Дзиги Вертова в цифровой действительности трансформируется в “миллионы с видеокамерами”. Вооруженные цифровыми аппаратами миллионы вполне успешно осваивают донельзя упрощенные техникой “творческие” поиски. Более того, в производстве фильма человек с киноаппаратом становится фигурой избыточной: “Кинокамера повинуется компьютеру, а компьютер дает уже даже не зрителю, а машине способность анализировать окружающую среду, автоматически интерпретировать события” [там же, с. 106].

Многочисленные симптомы позволяют предположить закономерный характер этого процесса и усмотреть в нем устойчивую эволюционную тенденцию к угасанию искусства как автономной области культуры, явившейся таковой лишь в новоевропейский период. Логичное завершение этой тенденции, по меньшей мере, не выглядит невероятным.

Но культурная эволюция, как и природная, никогда не замирает. Истощение одной линии, вида, его устранение с магистрального пути освобождает место для других. В мезозойскую эру трудно было увидеть в жалких ночных млекопитающих существах угрозу для царства динозавров. Еще сложнее представить неизвестные сегодня направления творческого поиска, “придумать” же новое искусство, вероятно, просто невозможно. Виды искусства селекционируются в культурном отборе (как биологические виды в отборе естественном): кино занимает свое исключительное место не в результате открытия братьев Люмьер, но в итоге работ Портера, Гриффита, Вине, Чаплина, Эйзенштейна, Бунюэля...

В нынешней реактивной информационной инновационной среде создается впечатление нарастающей интенсивности художественной жизни. Однако впечатление это поверхностное. Очевидный дефицит продуктивных идей на протяжении последних десятилетий подталкивает к тому, чтобы обратиться к теориям художественного авангарда.

В поисках новых путей

Наступление авангардного искусства свершалось стремительно. В России процесс развивался лавинообразно, за считанные годы рус-



ский авангард занимает лидирующие позиции, обретая мировое влияние и неоспоримый авторитет. Экстремизм, неприятие строгих рамок, разудалое отбрасывание традиций, свойственные молодой русской культуре, ментальности оказались весьма кстати в волне поднимавшейся с Запада контркультуры. Общий настрой взраставшего в предреволюционной России поколения прекрасно передает Б. Лифшиц: «Братья (Давид и Владимир Бурлюки. — *Авт.*) еще совещаются, обдумывают последние детали атаки. Захватанный по полям снимок (с последней вещи Пикассо “Парижанка”. — *Авт.*) переходит из рук в руки. Можно начинать... — Ну, расписка его как следует! — напугствует брата Давид» [9, с. 325].

И русский авангард “запикассил”, быстро оставив позади новаторов-учителей: “Пикассо — не новое творчество. Он — конец старого” [там же, с. 650]. В длинном ряду видных художников русского авангарда выделяются, конечно, два имени: Малевич и Кандинский.

Первый постулат авангарда — это конец старого, классического, буржуазного, мещанского искусства, констатация финала эпохи. Здесь самый выдающийся шаг — “Черный квадрат” Малевича: “Нуль форм”! Д.Г. Перцев, автор цикла лекций по изобразительному искусству, который он с огромным успехом читал с конца 90-х до начала 2010-х в лектории Третьяковской галереи, завершал курс “Черным квадратом”. “На этом, подводил черту Дмитрий Георгиевич, — история живописи заканчивается”.

Сам Казимир Малевич, с одной стороны, декларировал: “Живопись давно изжита, и сам художник — предрассудок прошлого” [12, с. 11], с другой, его супрематическая практика (как и теория) достаточно извилиста. Даже в поздний период творчества он активно использует предметные символы и возвращается к фигуративным композициям (“Автопортрет”, 1933 год и др.).

Мистификатор и лидер с оправданными претензиями на широкое культурное, общественное влияние, выдвигает второй постулат: “Философия Супрематизма дерзает думать о том, что Искусство, бывшее до сих пор на услугах оформления религиозных идей и государственных, сможет выстроить мир Искусства как мир ощущений и оформить своё производство в тех отношениях, которые будут проистекать из его мироощущения” [16, с. 416]. Прошлая эпоха, в которой природа, жизнь определяли искусство, закончилась, теперь искусство будет направлять жизнь. О каком же плавном эволюционном пути можно при таких установках говорить!

Василий Кандинский — натура, в сравнении с Малевичем, более ясная, “простая”, искренняя, последовательная (как и его творческий путь), целеустремленная. В отличие от Малевича, призывавшего к очищению искусства от “всего того содержания, в котором его держали тысячелетиями” [13, с. 131], Кандинский пишет, что работы Рембрандта открыли ему “совершенно новые возможности, сверхчеловеческую силу краски самой по себе” [8, с. 31].

Сильные цветовые впечатления — “Первые цвета, впечатлившиеся во мне, были свето-сочно-зеленое, красное кармина, черное и желтое охры... свидетельствует художник — начались с трех лет моей жизни” [там же, с. 19]. Эта повышенная чувствительность к цвету и форме инициирует как художественное творчество, так и попытки теоретического осмысления: поиски графических первоэлементов, создание алфавита, словаря, грамматики и лексики живописи. В его

описаниях первоэлементов (точки, линии) нельзя не поразиться тонкости и остроте переживаний абстрактной формы: многообразию физических ощущений точки (связанных с материалом, инструментом, техникой, фактурой, нажимом); горизонтальных и вертикальных прямых, излучающих тепло или холод, насыщенных черным или белым; ломаных линий, температура и цвет которых определяются углами между отрезками; кривых, наполненных напряжением.

С одной стороны, Кандинский замечает: «Я научился наконец с любовью и радостью наслаждаться “враждебным” моему личному искусству “реалистическим” искусством и безразлично холодно проходить мимо совершенных по форме произведений, как будто родственных мне по духу» [там же, с. 44]. Но с другой: “Сам я никогда не чувствовал в своих вещах уже существующих форм искусства: я видел в них только внутренне логический, неизбежный рост искусства” [там же, с. 54–55].

Кандинский полагал, что “ни один из великих мастеров (прошло-го. — *Авт.*) не исчерпал всей глубины и разумности природной лепки: природа оставалась непобедимой. Временами мне чудился ее смех” [там же, с. 48]. С одержимостью, подпитываемой острыми, яркими визуальными переживаниями, художник в живописных и теоретических трудах настойчиво утверждает живопись, которая «совсем недавно освободилась от своего “практического” назначения ... и требует точной, чисто научной оценки ее художественных средств», неуклонно ищет “чистое искусство, представляющееся нам ныне с неописуемой прелестью в ускользящих от нас мечтах” [там же, с. 69].

Итоги столетия

Однако на сегодняшний день эти мечты завершаются тем, что “Современная выставка искусства в принципе не отличается от выставки товаров” [17, с. 225]. Растиражированные, адаптированные авангардные идеи и приемы опошлены и измельчали. И в целом мода на абстрактное искусство продержалась не слишком долго, давно сменившись милыми сердцу гипер-, фото- и прочими реализмами. “Искусство будущего” обернулось самым вульгарным вариантом прошлого. Причин такого финала можно отыскать достаточно много.

Отцам-основателям авангарда виделось, что достаточно близко появление нового человека, нового зрителя, нового искусства, нового сознания: «Во всех его (авангарда. — *Авт.*) манифестах звучит постоянная апелляция к сознанию ... “чистое” сознание они стремятся найти в обыденном сознании, что действительно нелегко, а точнее, и невозможно. Сознание воспитано социальной средой, культурой, общественными отношениями, и “чистого” сознания не существует» [там же, с. 17]. В вязкой демократической культуре потребления смена сознания, увы, не проглядывает, а потому претенциозный и вдохновляющий, беспардонный и бесстрашный, наивный и глубокий порыв естественно и достаточно быстро вырождается, редуцируется к имитациям более или менее приличного сорта.

Яркий эксперимент с абстрактным искусством, смелая проба создать новую “словесность” на базе той самой геометрической общности двух атрибутов субстанции: протяженности и мышления, о которых говорил еще, например, Спиноза, крайне интересны. Са-



мо направление поиска “непосредственной симуляции сознания” [10, с. 167], весьма перспективно: человек думает, переживает не словами и не визуальными картинками, а чем-то, что пока невозможно, но принципиально важно определить.

Однако даже допущение, что Кандинский в силу особой одаренности интуитивно нашел способ пластического воплощения своих переживаний, нисколько не проясняет того, как это позволит достигаться до подсознания зрителя, минуя сознание, которое пользуется вняттым, устоявшимся, отшлифованным культурной практикой языком?

Сегодняшние представления о работе сознания с визуальными образами столь расплывчаты, что неизвестными остаются даже “фонемы” или “буквы” визуального языка, тем более, “слова” или “фразы”. А те смутные, интуитивные догадки, что иногда вызывают эмоциональный отклик, не могут служить основанием для сколько-нибудь надежного контакта. Вне словаря визуальных паттернов — известных сознанию означений природно-культурных объектов — не удастся обнаружить (кроме простейших физиологических реакций и предпочтений) сколько-нибудь устойчивых когнитивных корреляций, эмоциональных ассоциаций. Именно отсутствие внутренних связей делает абсолютно необходимыми скрепы внешние, в первую очередь, вербальные. Авангардные стили просто невысказаны без “литературных” манифестов, деклараций, “конституций”.

Кандинский пишет об особенностях своего сознания (эйдетического, аутического?): “Таблица умножения была истинным мучением не только для меня, но и для моего приходившего в отчаяние учителя” [8, с. 41], природы, решающим образом определившей явно и ярко индивидуальную манеру. Однако сугубо личностный, неverifiedируемый опыт вряд ли дает основания связать его с универсальными психологическими аспектами восприятия, вне которых искусство как факт культуры не существует. Так что многообразные устремления абстрактного искусства прямо апеллировать к подлинности чувств реализуются (пока, по крайней мере) при полной невнятности языка общения художника и зрителя, главным образом, посредством звучных прокламаций и искусных теоретических построений.

Наконец, искусство авангарда (и поставангарда) утратило свое когда-то определяющее влияние в культуре. Да, оно по-прежнему остается в фокусе внимания художественно-интеллектуальной элиты, молодежной аудитории. Но разве можно сравнить мощь воздействия кино, актуальных музыкальных жанров и — изобразительного искусства в новой демократической цифровой культуре.....

Время искусства авангарда, увлечения его “пластическими” открытиями закончилось, осталось в прошлом. А вот *вопросы о творческих принципах*, поставленные авангардом, сегодня, возможно, более актуальны, чем когда-либо ранее.

Числовые перспективы

Шумная претенциозность авангардных работ и выставок уже давно стала привычной, эпатаж в течение столетия становится доброй традицией (так или иначе оценивать которую волен каждый). Но идеи авангарда прорываются за границы искусства: «Авангард стремится породить “неискусство” и поставить его на место фило-

софии» [17, с. 15], или в самые глубины искусства, которое “стремится не к чувственному образу объекта, а к чему-то без-образному” [5, с. 68].

Важнейшая роль авангарда, его вклад в культуру определяется не бесконечно тиражируемыми вариациями исходного набора композиций, а отвагой, страстными попытками пробиться к консервативному сознанию, расширить его границы.

Ещё недавно рассуждения Кандинского выглядели довольно наивными, абстрактными, высокопарными: “При последующем развитии (силы и глубины выразительности абстрактной формы. — *Авт.*) ...и дальнейшей эволюции зрительского восприятия неминуемо появление точных категорий, которые со временем будут безусловно достигнуты посредством измерений. Числовое выражение здесь неизбежно” [8, с. 80–81], или “По внешним признакам различия в композициях = живописных задачах вполне могут быть уподоблены различию в числах” [там же, с. 89]. Но в сегодняшнем мире цифровой реальности, коммуникационных сетей, меняющих не только стиль жизни, но и представления о ней, самые неожиданные фантазии обретают реальную базу.

Причем резоны к тому, чтобы обратить внимание на эти фантазии, можно обнаружить не только в актуальных дигитальных практиках, но и в античной философии. Интуиции Кандинского отчетливо переключаются с пифагорейским “учением о числах треугольных, квадратных и продолговатых”, с их (пифагорейцев) представлениями о том, что “вещи имеют числа, которые делают их познаваемыми, и вне числа ничто не может быть понято”. “Пифагорейцы видели числа, как пространственные образы, и даже слышали их как музыкальные тоны” [11, с. XIX] за тысячелетия до Кандинского. А через полстолетия после Кандинского Гадамер, один из самых значительных мыслителей второй половины XX века, обсуждая проблему подражания в искусстве, пишет: “Не то что все тяготеет к арифметической точности, но этот числовой порядок присутствует во всем. На нем покоится всякий порядок” [6, с. 240].

Но конечно, интуиции ярких представителей художественного авангарда — предчувствия загадочных “первоэлементов”, атомов, ядер эмоциональной материи (фундамента сознательного и подсознательного) — подкрепляются сегодня, прежде всего, реальными информационно-коммуникационными достижениями. В связи с решительным вторжением в жизнь виртуальности, теснящей предметность, меняющей представления о телесности, восприятии, в связи с “дематериализацией” искусства — утопичные, абстрактные авангардистские идеи, эмоциональные призывы к радикальным трансформациям искусства и зрителя получают некие основания. Пока — слишком общие, но позволяющие представить грядущее расширение сознания и фантазии. Чтобы достичь подобного расширения, необходимо активизировать потенциал психики: ее сегодняшняя эффективность неизмеримо меньше предосланной природой. Очевидные надежды здесь определяются тем усилением, которое обещает ускоренное развитие искусственного интеллекта.

Однако даже в представлении о грядущих компьютерных чудесах воодушевляющее продвижение к “росту искусства”, к без-образному (Выготский), к искусству “после конца искусства” [20] на пути прямого освоения числовой меры видится сомнительным. Это сомнение



высказал более полувека назад Мерло-Понти: “Сложно представить, каким образом мог бы написать картину Разум (Дух)” [23, р. 64]. А потому, быть может, более перспективно сконцентрировать внимание на интеллекте и чувствах естественных, рождающихся в столь совершенной телесной, физической оболочке, одухотворенной поразительными возможностями органов чувств.

Зачарованная “суммой технологий” актуальная цивилизация, с одной стороны, активно убажает плоть. С другой — та удивительная телесная форма, на созидание которой потрачены миллионы лет морфогенеза, нашла слишком жалкое удовлетворение в современном комфорте, сытости и спортивных развлечениях. Если вспомнить Н. Винера, утверждавшего, что машина, не уступающая в физическом совершенстве человеку, будет располагать и интеллектом соответствующего уровня [3], стоит задуматься о реализации тех возможностей восприятия, переживаний, которые, судя по развившемуся в симбиозе сознанию, таит тело.

И сегодня, в параллель прогрессу NBIC-конвергенции (нано-, био-, информационных технологий и когнитивной науки), вопросам о границах “человечности”, рекламируемым и бурно обсуждаемым, в реакторе эмоций, в глубинных лимбических отделах мозга, вызревают способности раздвинуть границы восприятия, обнаружить его тонкую структуру, способности куда более значимые для человека, культуры, ноосферы, чем бозон Хиггса.

Этот психический коллаيدر таит возможности проникновения в известные, но недоступные пока живым ощущениям области спектра (рентгеновские или инфразвуковые), или в те неизведанные, где, возможно, звуки, запахи, вкусы активно интерферируют, окрашиваются, расцветаются, слышатся. Эволюционным примером подобного обогащения может служить история цветового зрения, утраченного млекопитающими и вновь обретенного гоминидами.

Пифагор усмотрел числовой порядок в гармонии божественной музыки (производной от математики). Тонкое владение двоичным алфавитом и соответствующим словарем — “санскритом” клеточных, нейронных структур, определяющих рецепторное разрешение, ритмы трепетного биения сердца, — способно обострить эмоциональную чуткость, стимулировать психологическую зоркость. В подобном аффективном одушевлении (растекающемся от коры до “животного” мозга и сенсорной периферии), быть может, обнаружатся ещё неведомые образные формы для выражения расцветающей симфонии чувств. А язык числа как универсальная нотная грамота чувств откроет нехоженые пути к гармонии сфер.

В фазе всеобщего тиражирования, технологической репродуцируемости угасание искусства как автономной области культуры, явившейся таковой лишь в новоевропейский период, вполне вероятно. Но если искусство это игра человеческого воображения, антропологический признак, видоспецифическая черта *homo sapiens*, то, конечно, можно говорить лишь об исчезновении неких традиционных его проявлений. Ибо на фоне любых информационных ускорений врожденная эстетическая потребность активно ищет пока неведомые формы творческого воображения, которые, возможно, провидел Кандинский: “Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собой создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произ-

ведение возникает технически так, как возникает космос, — он проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра... Создание произведения есть мироздание” [8, с. 43].

*А. Дриккер,
Е. Маковецкий*
Язык числа

Литература

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.
2. *Бердяев Н.* Пикассо // София. М.: Тип. К.Ф. Некрасова, 1914. Март, № 3.
3. *Винер Н.* Кибернетика и общество. М.: Иностранная литература, 1958.
4. *Вирильо П.* Машина зрения. СПб.: Наука, 2004.
5. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1986.
6. *Гадамер Г.-Г.* Искусство и подражание // Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
7. *Зедльмайр Г.* Утрата середины. М.: Прогресс-традиция; ИД “Территория будущего”, 2008.
8. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2004.
9. *Лифшиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л.: Сов. писатель, 1989.
10. *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.
11. *Маковельский А.* Досократики. Казань: книгоиздательство Голубева, 1919.
12. *Малевич К.С.* От кубизма к супрематизму. Пг.: отдел изобразительных искусств наркомпроса, б.г.
13. *Малевич К.* Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика, 2008.
14. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966.
15. *Пелипенко А.А.* Искусство в зеркале культурологии. СПб.: Нестор-История, 2009.
16. *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993.
17. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. М.: МГУ, 1993.
18. *Хофман В.* Основы современного искусства. СПб.: Академический проект, 2004.
19. *Якимович А.* Изящное искусство непослушания // Искусствознание. 2005. № 1.
20. *Danto A.* After the End of Art. Princeton: Univ. Press, 1996.
21. *Greenberg С.* Avant Garde and kitsch. URL: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html> (date of access: 30.01.2017).
22. *Huxley A.* Croisiere d’hiver. Voyage en Amerique Centrale. P., 1935.
23. *Merleau-Ponty M.* L’oeil et l’esprit. P.: Gallimard, 1964.