

Искусствоведение  
History of Arts

УДК 7.0  
ББК 85+85.7



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. В. В. Бычков  
г. Москва, Россия

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА

**Аннотация:** Искусство как концентрированное выражение эстетического опыта в художественно значимой, чувственно воспринимаемой форме в идеале является событием возведения подготовленного реципиента к гармонии с Универсумом. В процессе становления этого события реципиент приобщается к новой ценности, приобретает новое знание, подпитывается новой духовной энергией, возводится на иные, необыденные уровни бытия. Свидетельством реализации события искусства является эстетическое наслаждение, испытываемое реципиентом. Это понимание метафизического смысла искусства актуально для любого подлинного искусства, однако современные авангардно-модернистские арт-практики в большинстве своем отказываются от него, и поэтому отнесение их к сфере искусства является проблематичным.

**Ключевые слова:** искусство, гармония, образ, эстетическое наслаждение, contemporary art, творчество, эстетическая ценность.

**Информация об авторах:** Виктор Васильевич Бычков — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, 119019 г. Москва, Россия. E-mail: iph@iph.ras.ru

**Дата поступления статьи:** 09.01.2017

**Дата публикации:** 15.06.2017

Этой статьей завершается цикл моих работ, посвященных современному, т. е. постнеклассическому, пониманию сущности искусства как эстетического феномена и опубликованных в последние годы в журналах «Вопросы философии» и «Вестник славянских культур» (здесь в соавторстве с Н. Б. Маньковской). Напомню, почему я называю свое современное понимание искусства и его основных принципов постнеклассическим. Не модного словца ради, но концептуально. К современному пониманию искусства я пришел, фундаментально проработав в своих монографиях и научных статьях классическую эстетику, т. е. основные положения философской эстетики, сложившиеся к началу или даже к середине XX столетия, с одной стороны. А с другой — эксплицировав на основе главных новаторских направлений и течений искусства XX в. имплицитную неклассическую эстетику (нонклассику) с ее паракатегориями, которая вроде бы пришла на смену классической эстетике. Говоря другими словами, выявил основные внутренние принципы, которыми руководствовались главные создатели арт-практик

и арт-проектов второй половины XX в. Анализ этих двух явно неравноценных, но существующих *de facto* этапов в развитии эстетики показал, что нонклассика оказалась не в состоянии заменить классику, так как отказалась от сущности эстетики — ее предмета, но некоторые неклассические принципы создания артефактов и арт-мышления уже входят в пространство современного эстетического опыта и сознания. И игнорировать их постоянно развивающейся наукой эстетикой было бы по крайней мере ненаучно. Отсюда и появилась *постнеклассическая* эстетика — современная эстетика, не консервирующая классическую эстетику, но развивающая и переосмысливающая ее в свете и под углом зрения глобальных неклассических изменений в арт-пространстве (включая и современный искусствоведческий дискурс), произошедших за последнее столетие.

Подводя своеобразный итог размышлениям о вкусе, мифологизации, художественности, символизации, форме-содержании в искусстве, которым были посвящены мои тексты в указанных журналах, я хотел бы, наконец, вплотную подойти к метафизической сущности искусства, которая отличает его ото всего остального духовно-материального пространства человеческого бытия. Короче: ответить на постоянно стоящий перед эстетиками и философами искусства вопрос: *что такое искусство?*

Интересно, что помимо эстетики, даже нередко и не зная о ней, в истории культуры всегда существовало и существует сегодня немало людей, которые знают, что такое искусство, но не формулируют этого и, как правило, не могут сформулировать. *Знают* на интуитивном уровне, постоянно общаясь с искусством, живя им. Это многие творцы произведений искусства с древнейших времен до наших дней и некоторые представители молодой науки искусствоведения. Они занимаются своим делом, знают его, но перед ними просто не стоит задача дать словесное определение сущности искусства. Им вполне достаточно одним — творить его, другим — изучать его эмпирику. А сущность искусства некоторые из них просто чувствуют, и им этого вполне хватает для их деятельности.

Только перед философами кто-то с древнейших времен поставил странную задачу: не просто знать, но и *понимать*, но и уметь *вербализовать* свое знание и понимание *сущности искусства*. Этим они и озабочены до сих пор. На основе всего почти трехсотлетнего опыта существования эстетики как науки, которая фактически и занималась по большей части поисками ответа на этот *очень непростой* вопрос, и своей личной полувековой исследовательской работы в этой сфере я хотел бы попытаться дать более или менее членораздельный ответ на него. И начну с неожиданной формулы:

Искусство — это *событие* и даже *со-бытие*.

Событие чрезвычайно важное для человека и жизненно необходимое ему. Не случайно оно, наряду с зачаточными формами религии, возникло фактически на самой заре существования человека как *homo sapiens* и сопровождало его на протяжении всей его истории как существа данного вида. В событии искусства участвуют неутилитарно ориентированный *субъект* эстетического восприятия и *произведение искусства*.

Главный смысл этого события заключается в том, что в нем в концентрированном виде *выражается, проявляется и закрепляется эстетический опыт человека* и человечества в целом на определенных этапах его исторического бытия. Оказалось, что этот опыт, как и опыт религиозный — не случайно они с древнейших времен тесно переплетались, — участвовал в формировании человека, его духовно-душевного склада, менталитета, самой Культуры на протяжении многих тысячелетий. Попутно замечу, что эстетический опыт не сводится только к искусству, он пронизывает почти все сфе-

ры жизни человека, но в искусстве он выражается в концентрированном виде, и оно и возникло по сути именно для его выражения.

Сущность *эстетического опыта* применительно к искусству, т. е. *сущность самого искусства*, может быть сведена к нескольким основным характеристикам или функциям:

– Искусство *совокупностью художественных средств* своих произведений *выражает* некоторые *жизненно важные* для человека принципиально *невербализуемые смыслы*, которые никаким другим способом не могут быть выражены. Реализуется это выражение, как известно, *образно-символической системой искусства, его художественными языками*. Эти смыслы с древнейших времен (вспомним древнеегипетское символическое искусство, античную идеализированную пластику или древнегреческую трагедию) имели духовно ориентированную окраску, подсознательно направляли человека на мир более высокий, чем просто животно-растительное существование.

– Тем самым искусство выполняет *анагогическую* (от древнегреческого слова *anagoge* — возведение) функцию — возводит человека в момент эстетического восприятия им произведения искусства от повседневной жизни в иные, более высокие миры путем погружения его в свое *художественное пространство*.

– Искусство способствует *гармонизации* человека с самим собой, с социумом, с Универсумом в целом и тем самым приводит его к переживанию *полноты бытия*, осознанию своей значимости, причастности к этой полноте, т. е. своей значимости в Универсуме. Смысл этой полноты бытия заключается в том, что человек с помощью искусства и через искусство реально включается в космоантропный процесс *творчества*, ощущает себя равноценным соучастником всех креативных сил Универсума. Не случайно Владимир Соловьев, некоторые русские символисты и философы начала прошлого столетия, осмысливая именно этот аспект сущности искусства, выдвинули идею *теургии искусства* — перехода искусства из сферы в себе замкнутого художественного творчества в жизнь, для продолжения божественного творения (преображения) мира совместно с Богом по законам искусства, т. е. по эстетическим законам. Однако и вне теургии ощущение и осознание человеком своей творческой энергии, пробуждение ее, к чему и ведет собственно участие в событии искусства, способствует его полноценному включению в полноту космоантропного бытия.

– Искусство, наконец, один из главных творцов и носителей *важнейшей ценности* — *красоты*. Собственно, именно за красоту (или, как говорим мы сегодня, за *эстетическое качество*) в конечном счете всегда и ценили произведения искусства с древнейших времен. Многие философы с XVIII в. считали предметом эстетики, как известно, именно красоту, а французский мыслитель и ритор Шарль Батё ввел для искусства как эстетического феномена, т. е. для выражения сущности искусства термин «*les beaux arts*» — «изящные искусства» = «прекрасные искусства». И в этом смысле понятие искусства утвердилось со времен Батё в эстетике, да и в художественном обиходе практически до середины XX в., хотя реально искусство с древности понималось именно так, а для эстетики это понимание не утратило своей актуальности и поныне. Батё удачной словесной формулой просто закрепил то, что человечество европейско-средиземноморского ареала знало еще со времен Древнего Египта и Древней Греции. Во многом именно благодаря *выражению=созиданию* этой ценности (красоты) искусство и выполняет все свои основные, вышеупомянутые функции: *выражение жизненно-важных смыслов, анагогическую, гармонизирующую*.

Понятно, и это всем известно, что исторически искусство вроде бы возникло не для актуализации этой ценности. Оно практически всегда выполняло в Культуре важнейшие внеэстетические функции: культово-религиозные, политические, социальные, нравственно-этические, нарративные и т. п. И за это высоко ценилось в обществе и именно за это, прежде всего, оплачивалось заказчиками. Тем не менее сегодня мы хорошо знаем, что все эти функции искусство выполняло только и исключительно с помощью и на основе своей *эстетической сущности*. Только высококачественное, т. е. высокохудожественное искусство было способно своими чисто художественными средствами эффективно содействовать выполнению тех внехудожественных задач, которые перед ним ставились обществом. Отсюда *художественность*, т. е. *высокое эстетическое качество* произведения искусства, — его *сущностная* характеристика. Конечно, в истории культуры далеко не все и не всегда (а чаще всего мало кто и редко) понимали, за счет чего искусство так эффективно способствует выполнению религиозных, политических и иных функций, но при этом хорошо ощущали, что без поддержки искусства (непонятно даже какой) эти функции выполнить будет трудно. Именно поэтому, в частности, искусство было с древности так активно внедрено в культово-религиозный обиход. Более того, искусство в тех исторически сложившихся формах, каким мы его знаем с древнейших времен практически до середины XX в., *является созданием человека, жившего в пространстве религиозного бытия и сознания, т.е. в пространстве веры в бытие Великого Другого, или Бога*. Этот глобальный факт невозможно игнорировать, размышляя о сущности искусства и о тех глобальных метаморфозах, которые происходят с ним после отказа креативной части человечества от этой веры<sup>1</sup>.

Между тем почему я говорю об искусстве как о *событии* и даже как *со-бытии*? Не является ли висящая на стене в пустой Третьяковке «Боярыня Морозова» Сурикова искусством? Нет, не является. Искусство потому и *событие*, что это особый, *уникальный процесс общения* между реципиентом, произведением искусства и чем-то еще за ним находящимся; особый онтогносеологический процесс личностного *бытия-знания*. Поэтому оно и *со-бытие*. Для полной реализации *события искусства* необходимы четыре важнейших компонента. 1. *Высокохудожественное* произведение искусства. 2. *Эстетически подготовленный* субъект восприятия искусства, или адекватный реципиент. 3. *Установка* именно на *эстетическое*, а не на какое-либо иное восприятие произведения искусства. 4. *Соответствующие условия* для реализации этого восприятия.

Относительно первого компонента ни у кого, так или иначе связанного с искусством, с древнейших времен (а с Аристотеля и Псевдо-Лонгина уже и на теоретическом уровне) и до середины XX в. (примерно) не возникало сомнений. Произведение искусства как чувственно воспринимаемый результат творчества художника должно обладать *художественностью*, или эстетическим качеством, т. е. рядом *объективных характеристик*, которые могут вызвать у адекватного реципиента процесс *эстетического* восприятия произведения. Не все из них словесно описуемы, но хорошо ощутимы эстетически воспитанным глазом или слухом, типа определенных цветовых отношений, графической ритмики, композиционных построений для живописи и т. п. Подобные характеристики известны для всех видов искусства. Как писал в свое время Василий Кандинский, все элементы художественного произведения должны быть сгармонизированы на основе «принципа целесообразного прикосновения к человеческой душе» [6, с. 134]. Этот принцип он называл «принципом внутренней необходимости» и полагал его в основу всякого художественного творчества.

<sup>1</sup> Подробнее об этом процессе см. в моих книгах: [2; 3] и др. работах.

Другое дело, что наличия высокохудожественного произведения совершенно недостаточно для события искусства. Если в той же Третьяковской галерее религиозный паломник бросается целовать «Троицу» Андрея Рублева или падает перед ней ниц, то здесь никакого события искусства не совершается. Для него икона великого иконописца лишь объект религиозного почитания и поклонения, но не эстетическая ценность, не произведение собственно искусства, не выдающееся живописное произведение, каким она является по существу. Именно поэтому великое произведение русского иконописца было передано в 1929 г. в *художественный музей*, а не в исторический или краеведческий, куда попадали художественно незначительные иконы. Или если перед каким-нибудь пейзажем Левитана останавливается некий дилер от искусства и начинает размышлять о стоимости этого полотна, то никакого события искусства и здесь не происходит. Произведение искусства выступает просто коммерческим объектом.

Поэтому для события искусства важнейшим, пожалуй, является второй компонент — наличие адекватного, т. е. *эстетически подготовленного субъекта*. Это означает, что с произведением искусства вступает в контакт человек, обладающий достаточно развитым *эстетическим вкусом* и владеющий на том или ином уровне *художественным языком* того искусства, к восприятию произведений которого он приступает. Я напомним, что категория *вкуса* была введена в эстетику в XVIII в. для обозначения *способности* человека воспринимать прекрасное, или, шире, эстетическую ценность. Именно вкус, согласно Канту, осуществляет *эстетическое суждение* (невербальное! в том числе и о произведении искусства) на основе чувств *удовольствия/неудовольствия*. Суждение вкуса — это не познавательное суждение, но *эстетическое*, и определяющее основание его не объективно, но *субъективно* и связано с неутилитарным наслаждением [ср.: 7, с. 203]. «Вкус есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, свободного от всякого интереса. Предмет такого удовольствия называется прекрасным» [7, с. 212]. О вкусе много и почти исчерпывающе было написано крупнейшими европейскими мыслителями XVIII в. И их главное понимание вкуса остается актуальным и поныне, слегка вербально трансформируясь у каждого из крупных эстетиков. Вкус, конечно, важнейшая и первейшая характеристика субъекта эстетического восприятия, но существенным является и *знание* им художественных особенностей языка искусства того или иного исторического периода, того или иного этноса, вида искусства и т. п. Эти языки надо изучать по соответствующей литературе, слушая лекции специалистов, но, прежде всего, *регулярно общаясь* с самими произведениями искусства, ибо *знание* это особое, не дискурсивное, т. е. фактически не поддающееся вербальному выражению, но формирующееся в процессе рецептивного «тренинга» на *самых* художественных объектах. Только регулярно общаясь с высоким искусством, живя им и в нем, можно постичь его языки и приобщиться к его мирам.

Для людей, не обладающих определенным уровнем вкуса и специфической натренированностью в общении с тем или иным видом искусства, т. е. не «знающих» (на интуитивном уровне) его языка, *искусства не существует*. Они вроде бы и смотрят произведение искусства, ради этого и пришли к нему, но *не видят* его, и события искусства в этом случае не совершается. От Вольтера до Кандинского все эстетики и профессионалы в области искусства знали огромную категорию таких людей, лишенных вкуса, которые в принципе были не способны чувствовать красоту и искусство, «звучание форм», их «внутреннее напряжение». Для них, писал Кандинский, «искусство может вообще не существовать, и поэтому эти люди отрицают сегодня само слово “искусство”»

и ищут ему замену» [10, с. 32]. К концу XX в., как мы знаем, уже нашли. Теперь они называют любые бездуховные и нехудожественные поделки *пост*-культуры<sup>2</sup> артефактами, арт-практиками, арт-проектами и т. п. и действительно избегают употреблять термины «искусство», «художественность», «эстетика» в их традиционных для эстетики смыслах.

И, конечно, важны два последних фактора — *установка* реципиента на *эстетическое восприятие* и *возможность* его реализации. Существенно, чтобы человек пришел в музей, концертный зал или в театр с этой *установкой*. Она предполагает, прежде всего, отрешение ото всех обыденных забот и треволнений, от всяческой суеты и ориентацию на *неутилитарное и именно эстетическое восприятие* произведения искусства. Например, чтобы он подходил к «Боярыне Морозовой» Сурикова как к произведению живописного искусства, а не как к фрагменту из жизни известной старообрядки. В этом плане вспоминаются прекрасные слова Александра Блока: «Чин отношения к искусству должен быть — медленный, важный, не суетливый, не рекламный» [1, с. 474].

*Ситуация* эстетического восприятия включает в себя и соответствующие внешние условия восприятия, что особенно трудно обеспечить сегодня в залах известных музеев с живописными шедеврами, где у каждого из них толпятся жаждущие сделать селфи. Подлинному ценителю искусства в таких условиях вряд ли удастся достичь полноценного события искусства. Он с грустью посмотрит издали толпы селфи-манов на «Джоконду» Леонардо в Лувре и двинется в соседние залы, где можно найти менее известные, но не менее ценные в эстетическом плане произведения искусства, и предастся их полноценному восприятию, которое требует достаточно длительного и спокойного *созерцания*. «Служенье Муз не терпит суеты», — взывал еще Александр Пушкин.

Главным *показателем* того, что событие искусства состоялось, является удовольствие, духовная радость, *эстетическое наслаждение*, которые испытывает реципиент в процессе восприятия и *созерцания* (высшая ступень эстетического восприятия) произведения искусства. Наслаждение — не цель искусства, как и любого эстетического акта, но *основной показатель* того, что *событие искусства* состоялось. Однако большинство реципиентов не разбираются в этих тонкостях, они просто стремятся к общению с произведением искусства часто именно ради этого наслаждения, которое в свое время хорошо ощущал еще Аристотель, мудро обозначив его философским термином *катарсис*.

Нужно сказать, что многие крупные мыслители и творцы искусства с древнейших времен до наших дней примерно так же, как здесь описано, чувствовали сущность искусства, выражая ее каждый по-своему [см.: 5; 8]. Я хотел бы привести здесь очень кратко суждения одного из тех живописцев, кого представители «современного искусства» почитают своим праотцем, уже упоминавшегося Василия Кандинского [подробнее см.: 6, с. 5–36]. Это даст мне возможность плавно перейти и к осмыслению основных творческих принципов, на которых основывается современное искусство, представители которого в России сегодня награждают друг друга премией имени Кандинского, вероятно даже не вдумываясь в смысл его понимания искусства.

Между тем создатель «беспредметной» живописи был убежден, что подлинным инициатором творческого процесса является не художник, но объективно существующее Духовное. В определенный момент времени, полагал он, Творящий Дух ощущает

<sup>2</sup> Термин именно в этой транскрипции введен мной в эстетику еще в 90-е гг. прошлого века. Подробнее о сущности Культуры (с прописной буквы) и *пост*-культуры см., в частности: [3, с. 400–417].

необходимость в материальном воплощении и начинает действовать через художника. Он формирует в его душе *новую ценность* и возбуждает бессознательный «принцип внутренней необходимости» ее творческого выражения в материале. Им мастер и руководствуется до тех пор, пока не создаст такую художественную форму конкретного произведения, которая адекватно выражает стремящееся к воплощению содержание. Главным в произведении является *содержание*, которое Кандинский обозначает как «элемент чисто и вечно художественного» [6, с. 147]. Именно этот элемент, т. е. *художественность* конкретного произведения, и является его сущностью, его «художественным содержанием». Оно в каждом произведении, у каждого художника свое и осмысливается субъектом восприятия как *внутренняя красота*.

Все искусство с древнейших времен до самого Кандинского стремилось к воплощению этого элемента и именно за него и ценилось во все времена. Форма — конкретная, абстрактная или содержащая элементы того и другого — для Кандинского не существенна. Понятно, что сам он предпочитал «чистую абстракцию», усматривая в ней «чисто художественное». Значимо лишь *эстетическое качество* произведения искусства. Критерием оценки его у воспринимающего субъекта является особое *художественное чувство*. При этом Кандинский делил людей, как уже было сказано выше, на две категории: обладающих этим чувством и не обладающих. Для последних искусства вообще не существует. Согласно выдающемуся абстракционисту, в произведении искусства с элементом чисто и вечно художественного органично сплетены и два других элемента, выражающие *ситуативные особенности времени* создания произведения («элемент стиля») и *субъективные интенции* художника («индивидуальный элемент»). В момент создания произведения они нередко могут выступить на первый план, но со временем утрачивают свою актуальность, и вперед выдвигается сущностный для искусства всех времен и народов «элемент чисто и вечно художественного», его эстетическое качество. Открыв возможность создания в живописи «чисто художественного» и реализовав ее в своем творчестве, Кандинский уповал на приближение «эпохи Великой Духовности». Увы, этой эпохи пока не случилось, а искусство со второй половины XX в. двинулось совершенно в ином направлении, отказавшись от своей сущности, которую так четко и ясно описал один из последних представителей высокого Искусства, — от художественности, или эстетической сущности искусства, или «элемента чисто и вечно художественного», по Кандинскому. Между тем в некоторых произведениях современных арт-практик в какой-то мере сохраняются два других, отнюдь не главных для искусства, согласно Кандинскому, элемента: элемент ситуативности и «индивидуальный элемент».

Я незаметно перешел к весьма актуальной для эстетики теме: являются ли современные арт-практики, начиная, скажем, с концептуализма, искусством в эстетическом понимании, которое я изложил выше. Можно ли поделки современного арт-производства, заполонившие все выставки и биеннале современного искусства и во многом современные театральные подмостки, безоговорочно считать произведениями искусства, как это делают их бесчисленные уже апологеты? Понятно, что здесь необходим беспристрастный художественно-эстетический аналитический подход, на основе которого можно было бы выявить характерные творческие принципы современных арт-практик и попытаться понять, что же все-таки позволяет помещать их в пространства художественных музеев и выставок. Возможно, что мы обнаружим и становление неких новых эстетических принципов, которые находятся пока в зачаточном состоянии. Подобную задачу поставил перед собой уже в 70-е гг. прошлого века

в ряде эстетических статей крупнейший мыслитель того времени Ганс Георг Гадамер. Сегодня имеет смысл опереться на некоторые его идеи при размышлении об этой непростой проблеме.

Главный вывод немецкого философа звучит так: «Поэтому в конечном счете совершенно не важно, работает ли художник или скульптор в предметной или не предметной манере. Важно одно, встречает ли нас в них *упорядочивающая духовная энергия* или же они просто напоминают нам о том или ином содержании нашей культуры, а то даже о том или ином художнике прошлого. Вот настоящее требование к художественному достоинству произведения. И если то, что изображено в произведении, или то, в качестве чего оно выступает, поднимается до *новой оформленной определенности*, до *нового крошечного космоса*, до новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия, то это — *искусство*, независимо от того, говорят ли в нем содержания нашей культуры, знакомые образы нашего окружения или в нем не представлено ничего, кроме полной немоты и вместе с тем прадревней близости чистых пифагорейских начертательных и цветных гармоний» (курсив мой. — В. Б.) [4, с. 241]. Более чем через полстолетия после опубликования главной книги Кандинского Гадамер, явно отталкиваясь от его идеи о Духовном в искусстве, приходит к выводу о *духовной упорядочивающей энергии* как основе любого искусства, хотя в данном случае его интересовало, прежде всего, авангардно-модернистское беспредметное искусство в целом. Пытаясь добраться до эстетического смысла последнего, он обращается к трем главным принципам классического искусства: *подражанию*, *выражению* и *обозначению* в самых широких значениях этих понятий. И для этого вспоминает основополагающие эстетические суждения Канта, Аристотеля, Платона, Пифагора (идет вспять по истории эстетической мысли). У Канта он акцентирует внимание на *игре духовных сил*, вызываемой настоящим произведением искусства, в результате которой реципиент испытывает «незаинтересованное», «внепонятийное удовольствие». У Аристотеля его внимание привлекает понимание смысла искусства как «радости от подражания», сводящейся к «радости узнавания», суть которого заключается в том, что констатируется *бытийственность* данной вещи, реальность ее присутствия. Аристотелевский смысл подражания Гадамер видит в том, что «при подражании приоткрывается... как раз подлинное существо вещи» [4, с. 237]. Однако все эти принципы классической эстетики, убежден герменевт XX в., не работают при подходе к модернистскому искусству. Только у Пифагора он усматривает наконец нечто, что могло хотя бы как-то быть применено к современному искусству. Именно в пифагоровом понимании мимесиса как тенденции к упорядочиванию согласно космическому строю, глобальному миропорядку, «гармонии сфер», основанной на законах чисел. *Число и порядок!* — вот тот древнейший эстетический архетип, который лежит в основе любого искусства, и он при некоторой смысловой модификации может быть усмотрен и в современном искусстве. Это, конечно, иное понимание порядка, не пифагорово (которое знало устойчивый миропорядок, музыкальный порядок и порядок в душе) и не христианское (которое в дополнение знало еще порядок истории), а *постиндустриальное*, не знающее ничего устойчивого, ничего вечного, неизменного, но все-таки сохраняющее некое смутное представление о какой-то упорядоченности. Вот кратко путь, каким Гадамер пришел к выводу, приведенному выше.

К искусству он относит все, в чем ощутимо присутствие «упорядочивающих духовных энергий», которые могут привести или к созданию некоего самобытного целостного художественного микрокосма, или «при полной немоте» (изобразительно-



выразительно-семиотической) явить некую «прадревнюю близость чистых пифагорейский начертательных и цветовых гармоний». К «непредметному» искусству Гадамер относит только последний случай. Это и понятно, ибо он напрямую соответствует поискам Кандинского, Малевича, Мондриана и многих других беспредметников, а также некоторых конструктивистов. Очевидна тем не менее и более широкая значимость *всей концепции искусства* немецкого герменевта для художественной культуры XX в. от авангарда до постмодернизма. *Упорядочивающая энергия* ощущается во многих, самых разных направлениях и ориентации произведениях современного искусства от авангардистских экспериментов начала прошлого века до акций, перформансов, инсталляций конца столетия. Остается вопрос, «духовная» ли это энергия. Да и понятие «порядок» — это ощущает и пытается выразить и Гадамер — понимается здесь совершенно не в классическом смысле. Часто для обыденного сознания это — принципиально «неупорядоченный порядок», «беспорядочный порядок», не поддающийся формализованному описанию или разумно-рациональному осмыслению. Так же и «энергия» функционирует в современном искусстве в самых разных формах.

Именно поэтому новейшая историософия искусства нередко опирается на один из главных глубинных критериев неклассической эстетики — на *динамическую и статическую энергетику*, имеющую разные модусы проявления. Среди главных можно назвать: 1. Открытую креативную энергетику; 2. Интерактивную энергетику (интерактивность реципиента); 3. Новую упорядочивающую энергетику (в смысле Гадамера); 4. Разрушительную хаосогенную энергию. При этом отнюдь не исключаются и традиционные принципы и механизмы типа выражения, специфического семиозиса, радости узнавания (включая и самоузнавания в смысле Гадамера), игры духовных сил и производимого ею удовольствия и некоторые другие. Однако они очевидно не обязательны и, как правило, маргинальны для искусства XX–XXI вв., особенно для арт-практик и арт-проектов *пост-культуры*. Здесь чаще и продуктивнее работают указанные четыре принципа. При этом первые два из них оказываются наиболее универсальными. Они во многом связаны с выведением произведения искусства за пределы того, что новоевропейская эстетика называла искусством. В первом случае артефакты организуются таким образом, что сконцентрированная в них энергетика ориентирована на активное истечение вовне. Интерактивность, напротив, предполагает втягивающий тип энергетики, своего рода энергетическую воронку, в которую как бы втягивается реципиент на правах активно действующего субъекта — со-творца. Новая упорядочивающая энергетика, как пронизательно заметил Гадамер, прежде всего, реализуется у отдельных мастеров беспредметного искусства. Что касается хаосогенной разрушительной энергетике, то она характерна для всего XX в. как века величайшего перехода в истории человечества, цивилизации, культуры в новый эон бытия. Пафос глобального разрушения, возникший в начале прошлого столетия в ряде направлений авангарда под воздействием многих причин, среди которых главными можно считать взлет научно-технического прогресса и сопровождавшие его радикально-революционные теории в социально-политической сфере, двигал многими горячими головами в сфере арт-деятельности на протяжении всего столетия. При этом к такой энергетике вряд ли приложимы традиционные аксиологические мерки. Радикальные жесты разрушения, уничтожения, глобального отрицания, отказа, эпатажная манифестация абсурда, бессмысленного, алогичного, зауми, антиэстетического, безнравственного и т. п. сознательно или бессознательно выносились «по ту сторону добра и зла», за границы ценностных отношений — в сферу потенциально насыщенного хаоса. Уже не добы-

тийного, но как бы мета(ксюйно)бытийственного — между «двух бытий» (Культуры и грядущего Иного), — аккумулярующей креативные энергии. Именно в этом ключе могут быть поняты многие постмодернистские арт-практики и артефакты последней трети XX – начала XXI вв. Художники-станковисты переходят здесь в сферы создания сложных, как правило, хаосоморфных динамических пространств (*энвайронментов*, в которых вершатся некие действия – абсурдно-алогичные *перформансы*). Таким образом, «упорядочивающая духовная энергия» Гадамера, за вычетом термина «духовный», стала одним из существенных критериев современного искусства, хотя, на мой взгляд, и недостаточным. Тем не менее сегодня, когда мы имеем дело с активно внедряющейся в арт-сферу дигитальной виртуальной реальностью, значимость его повышается. Продуктивна ли в эстетическом смысле ее энергетика? Как виртуальная реальность соотносится с метафизической, да и просто с чувственно воспринимаемой реальностью тварного мира, имитируя их энергетические потоки? Возможен ли в ней эстетический опыт? Вопросы, на которые еще предстоит ответить.

В приведенном глобальном суждении Гадамера об искусстве существенны и понятия «новая оформленная определенность», «новый крошечный космос», в котором реализуется «новая цельность схваченного, объединенного и упорядоченного бытия», т. е. «приращение бытия», как скажет он в другом месте. Здесь на первом плане уже стоит метафизический аспект, имеющий отношение к искусству в целом. Таким образом, почти классический немецкий философ дает некоторые существенные ключи к пониманию и осмыслению онтоэстетического, а применительно к современному искусству параэстетического аспекта отдельных явлений *пост*-культуры. Далеко не всех. В целом эти ключи являются одними из многих, с которыми имеет смысл подходить к современному искусству, чтобы выявить проблематичную легитимность его вхождения в пространство того, что эстетика с древности именуется термином «искусство». Есть ли другие ключи и все-таки правомерно ли относить к искусству бесчисленные поделки и сооружения современного арт-производства? Я думаю, что подходить правомерно, а вот что выявят эти подходы, пока неясно. Понятно, что почти бессмысленно искать в этом искусстве признаки классических эстетических качеств, хотя нередко (повторюсь) в предельно элементарной, примитивной форме они там присутствуют. Однако это — маргиналии искусства *пост*-культуры.

Главное же в нем принципиально иное, именно то, что я и обозначил когда-то совокупностью *паракатегорий неклассики* [3, с. 681–724]. Очевидно, что произведения, созданные по тем или иным из этих принципов (абсурда, алогизма, лабиринта, жестокости, безобразного, хаотического и т. п.) в любом их сочетании большинству из реципиентов, воспитанных на классическом искусстве, никакого эстетического удовольствия не доставят. Они и не рассчитаны на это. Между тем уже более половины столетия магистральный вектор художественных (скорее, паражудожественных) поисков проходит именно в этом, нонэстетическом, направлении, а высокое искусство Культуры затухает на наших глазах. На Западе сформировалось и прошло уже несколько поколений художников, критиков, искусствоведов, создающих и апологетически комментирующих и презентующих указанную арт-продукцию как искусство. Почему? Зачем?

Отбросив множество внешних, привходящих факторов, мы вынуждены признать, что это не пустяк, но очень серьезная проблема. И если подойти к анализу этого «искусства» беспристрастно, то можно усмотреть и его своеобразную метафизику. Я убежден, что все искусство *пост*-культуры в совокупности (чему посвящен мой «Ху-

дожественный Апокалипсис Культуры» и многие другие работы) дружно кричит, вопит и воет (чем? — своей формой! т. е. художественно все-таки?) о чем-то катастрофическом (вспомним инсталляцию «Конец XX века» Йозефа Бойса). И это один из глобальных метафизических смыслов современной арт-продукции, который создается с помощью принципов, описанных паракатегориями нонклассики. Кроме того, каждая из паракатегорий выражает какой-то конкретный смысл современного искусства, значимый для определенной группы реципиентов, возможно, доставляющий им (да и нам, иногда) неутилитарное удовольствие. Даже безобразное с древности привлекало своего рода параэстетов – сапрофилов, а изображения безобразных предметов уже Аристотель вводил в сферу эстетического, полагая, что сам факт их искусного изображения может доставить удовольствие; даже демонстрация жестокости приносит определенным реципиентам удовольствие (вспомним Де Сада), не говоря уже о блуждании в лабиринте (Умберто Эко) или фрагментах повседневности, внесенных в неповседневный контекст.

Понятно, что о созерцании, эстетическом наслаждении, катарсисе, гармонии с Универсумом здесь речи быть не может. Однако антиномически-опозиционный всем ценностям ряд творческих принципов и характеристик арт-продукции сегодня тоже не может быть сброшен со счетов. Он, конечно, должен оцениваться не по категориям классической эстетики. Тем не менее сам принцип *отталкивания* от классических принципов привязывает его к ним. Сама оппозиция: классическое-неклассическое — дает эстетическому сознанию мощный импульс к каким-то сознательно-внесознательным процессам. Возможно, и околоэстетическим, параэстетическим.

Искусство *пост*-культуры во многом вообще ушло от эстетических ценностей, но стремится сохранить за собой позицию все-таки искусства, т. е. остаться в эстетическом пространстве. Причин для этого много, и именно нонклассика как философия современного искусства и занимается ими [см.: 3; 9]. Большая часть из них находится действительно за пределами эстетического опыта — часто коренится в *большем* контакте этого искусства с обыденной действительностью, с миром вещей и телесности, с физиологией и парапсихологией, с социологией и политикой, с масскультом и т. д. и т. п. Именно поэтому у ряда исследователей сейчас возник интерес к нейро-физиологическим аспектам эстетического опыта, к политике как заменителю поэтики и т. п. упрощенные подходы к тонкой эстетической материи. Ибо сама эта материя сегодня исчезает из креативного пространства и заменяется крайне примитивными эстетическими, нередко брутальными околоэстетическими и антиэстетическими явлениями в сфере современного арт-производства.

*Главное* же, возможно, что удерживает всю эту продукцию в (пара-) эстетическом пространстве — это постоянный *диалог* с носителями эстетических ценностей Культуры, с самой уходящей Культурой в период какого-то глобального перехода неизвестно к чему. Искусство *пост*-культуры активно и манифестарно восстает против эстетических и иных ценностей Культуры, но никак не желает покидать пространство этих ценностей, пытаясь освоить ее периферийные, маргинальные, теневые и хтонические явления и противопоставить их в качестве своеобразных антитез, антиаргументов классическим (эстетическим в нашем случае) ценностям, принципам, феноменам. В этом диалогизме, антиномизме, напряженном противостоянии и скрыт, по-моему, какой-то эстетический энергетизм искусства *пост*-культуры; *иной* энергетизм, чем в классическом искусстве, но все-таки энергетизм, некоторые аспекты которого я пытался показать выше.

Поэтому не надо стремиться выпрямлять лабиринты *пост*-арт-производства или искать в кипах войлока Бойса символы какой-то витальности, а в коробках Раушенберга намеки на грядущую эру Великой Духовности. А просто скажем: войлок есть войлок, и коробки есть коробки, и внесены они в пространство художественного музея как:

– острая *оппозиция* ко всему предшествующему искусству, хранящемуся в музее;

– примитивно понятая *демократизация* всего и вся, в том числе и в искусстве: самый простой предмет повседневности (тот же картон, например, или войлок) ничуть не хуже, не ниже любого шедевра Рембрандта и иже с ним классиков;

– элементы развития определенной *игровой* партии;

– объект *иронического* (а не издевательского над зрителем!) отношения современного художника ко всему и вся: искусству, жизни, эстетике, поискам духовного, к зрителям и к самому себе, любимому;

– крик о том, что всё *прошло!* Конец! Пустота!

– следствие боязни этой Пустоты, страх перед ней, неверие в ее пустотность, надежда на то, что есть что-то и за ней, но принципиально *иное*, и подготовка реципиента, всего человечества столь парадоксальным способом (от противного?) к этому *иному*.

Разве этого мало для того, чтобы современная эстетика обратила свое внимание на сии объекты? И разве в этом нет своеобразного метафизического смысла? А внешне это просто войлок и картонные коробки...

Современные же арт-практики, как правило, не ограничиваются уже столь элементарными объектами, но создают из них грандиозные инсталляции, энвайронменты, разыгрывают перформансы, да сегодня еще с обильным применением всяческой электроники и видеотехники. И здесь уже включаются многие и многие рецептивные механизмы самых разных уровней, когда начинают работать и некоторые чисто эстетические (в классическом смысле) принципы, и их отрицающие неклассические, и всяческие интеллектуальные ходы (игры, разыскания, узнавания, удивления, аналогизирования и т. д. и т. п.). И начинает разворачиваться какое-то *событие*. Вот только какое? Для понимания этого нам уже необходим еще некий принципиально новый уровень постнеклассических эстетических критериев, который еще предстоит только нащупать и разработать.

Из всего сказанного о современных арт-практиках уже понятно, что они создаются на основе *иных* принципов, чем классические произведения искусства, хотя иногда и в какой-то мере тяготеют на элементарных уровнях к некоторым из них. Тем не менее относительно них нет оснований говорить об эстетическом качестве. Они на него и не претендуют, но сознательно игнорируют его, отмежевываются от него. Поэтому по крупному счету их вроде бы и не следовало относить к искусству как достаточно определенному феномену духовной культуры человека. Между тем их создатели и теоретики-апологеты упорно числят их по разряду искусства. И этот момент нельзя игнорировать. Возможно, они все-таки могут быть авансом зачислены в пространство искусства, но только условно как предельно маргинальные в нем, параэстетические объекты, неутилитарные по происхождению и обладающие определенными энергетическими полями, так или иначе воздействующими на подготовленного реципиента.

При этом я убежден: чтобы понять какой-то глубинный смысл contemporary art, следует рассматривать не отдельные направления арт-практик и не отдельные артефакты, но его *в целом* как глобальное явление современной элитарной культуры, далеко

выходящее за пределы собственно эстетического опыта. Подходя к «современному искусству» с этой позиции, я ощущаю глубинный трагизм, если не апокалиптизм, которым веет от этого явления, хотя отдельные поделки арт-производителей имеют часто забавный, пустяковый, игровой или просто нейтральный характер. Трагизм ощущается лишь тогда, когда мы окидывает внутренним взором все огромное уже пространство этого искусства почти за вековой период его существования. И он, к сожалению, исторически, а может быть, и космоантропно, вполне закономерен. Всё, что началось в арт-пространстве с концептуализма (а начала этому, как бы шутя и играя, положили еще Дюшан своими реди-мейдами и дадаисты в начале XX в.; отчасти и Малевич своими пресловутыми «квадратами», «крестами», «супремусами») — акцентирую на этом внимание еще раз — о чем-то *кричит* своим параэстетическим, антихудожественным, протестным существом. Это просто крик, мощный, апокалиптический вопль, который бьет нас по психике и как бы говорит: «Здесь ни наслаждаться, ни радоваться ничему нельзя; мы кричим о том, что вершится нечто столь катастрофическое в целом, когда не до эстетических наслаждений». И это крик о судьбе человечества. Крик-предупреждение о том, что с человечеством сегодня творится что-то такое неладное, на что оно должно срочно обратить внимание, если не желает исчезнуть с лица земли.

А в другом ракурсе я понимаю все искусство *пост*-культуры как огромный *эксперимент*, связанный с научно-техническим прогрессом. То, что происходит сейчас с человечеством, — это действительно некий глобальный переход самого человека компьютерно-сетевой эры в какое-то *иное* качество, возможно, уже отличное от вида *homo sapiens*. И вот об этом, с одной стороны, и кричат современные арт-практики, выражая ощущение того, что этот переход может быть отнюдь не безопасным для него, а с другой — активно перестраивают всю систему того, что называлось в эстетике искусством, под этого уже нового человека и его электронно-дигитальную среду обитания. Идет мощный экспериментальный период во всех сферах эстетического сознания, во всех мыслительных и деятельно-практических сферах. Человек уходит из реальной жизни в виртуально-сетевую, и все искусства следуют за ним, а в чем-то и опережают его. Будущее искусства и эстетического сознания, если оно еще будет потребно новому человеку, а у него еще будет это будущее, там — в Сети. Поэтому все предметно-процессуальные арт-практики я рассматриваю уже как вчерашний день глобальнейшего эксперимента в арт-сфере; как завершающуюся подготовку к переходу арт-деятельности в Сеть, в виртуальную реальность. Возможно, когда-то и в ней возникнет совершенной новый, но все-таки эстетический опыт, так как без него человек, как существо духовное, жить не может. И тогда и ее можно будет принять в сферу того, что классическая эстетика с древнейших времен и до Кандинского называла *искусством*, высоким Искусством.

Подытоживая все сказанное, я хочу, наконец, дать один из возможных вариантов описательного определения искусства как *эстетического феномена*, которое актуально и значимо не только для искусства прошлого, но для всего искусства в целом, независимо от времени его возникновения — прошлого, настоящего, будущего, далекого будущего. Это попытка описать метафизический смысл искусства как духовного феномена, присущего человеку как *homo sapiens* с древнейших времен.

*Искусство* — это *событие* концентрированного исторически данного выражения и проявления эстетического опыта в адекватной (т. е. художественно значимой) чувственно воспринимаемой форме некоего произведения, являющего собой прирост бытия. Оно (событие) полностью реализуется только в духовном мире *эстетически*

подготовленного субъекта, имеющего *установку* на эстетическое восприятие и в адекватной *ситуации* восприятия им данного произведения. К *художественно значимым* эстетика относит произведения, созданные по принципу *образно-символического отображения или выражения* любой реальности (метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т. п.) и позволяющие реципиенту проникнуть в *смысловые глубины* выражаемой реальности, отображаемого предмета или самого произведения, недоступные для познания и постижения никакими другими средствами и простирающиеся нередко далеко за пределы самого отображаемого явления и выражающих его образов. В процессе этого события реципиент *приобщается к новой ценности, приобретает новое знание* и подпитывается *новой духовной энергией, возводится* на иные, необыденные уровни бытия, в идеале *достигает гармонии* с Универсумом и состояния полноты бытия. Свидетельством реализации события искусства является *эстетическое наслаждение*, испытываемое реципиентом.

Это определение дано с позиции эстетического реципиента, ибо только в нем в принципе и вершится событие искусства. Художник, т. е. творец произведения искусства, в данном случае понимается как первый субъект восприятия своего произведения в процессе его создания. Именно процесс становления события искусства в художнике и позволяет ему при наличии таланта и свободного владения техникой своего вида искусства создать *высокохудожественное* произведение.

Приведенные здесь очень краткие рассуждения и выведенная на их основе дефиниция искусства имеют, на мой взгляд, универсальный характер, ибо относятся к *метафизической сущности искусства*. Рассматриваемое не с узко эмпирических позиций нынешней экспериментально-переходной ситуации в культуре, а под философско-эстетическим (т. е. метафизическим) углом зрения событие искусства имеет свои достаточно четкие очертания и границы. Под этим углом зрения становится понятным и общий паразстетический смысл самого современного искусства. Если подлинное высокое искусство в идеале ориентировано на *возведение* человека к гармонии с Универсумом, имеет анаagogический характер, то contemporary art, рассматриваемое *в целом* как единый феномен, не претендует на это, но, напротив, имеет хтонический вектор на дисгармонию, деструкцию, апокалиптизм, т. е. выполняет функцию глобального выражения (все-таки!) современной достаточно трагической космоантропной ситуации. А в другой плоскости рассмотрения современное арт-производство опять же в целом выглядит как глобальный, многоуровневый арт-эксперимент. И именно этими своими аспектами оно и может быть включено в пространство искусства как глобальное паразстетическое явление культуры. Если же мы берем конкретные артефакты даже самых именитых в пространстве современного искусства мастеров (Йозефа Бойса, Янниса Кунеллиса, Брюса Наумана, Христиана Болтански, Ребекки Хорн, Марины Абрамович и др.), то подавляющее большинство их (не все все-таки) не имеет никакого отношения к искусству как эстетическому феномену, так как не соответствует его метафизической сущности. Это просто что-то *иное*, но не произведения искусства. В этом один из парадоксов современного искусства.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Блок А. Искусство и газета. // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Худож. лит. 1962. Т. 5. С. 473–479.
- 2 Бычков В. Художественный Апокалипсис Культуры: Строматы XX века: в 2 кн. М.: Культурная революция, 2008. Кн. 1. 816 с. Кн. 2. 832 с.

- 3 Бычков В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: Изд-во МБА, 2010. 784 с.
- 4 Гадамер Г. Г. Искусство и подражание. // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 228–242.
- 5 История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. М.: Искусство, 1962–1968.
- 6 Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Рипол классик, 2016. 256 с.
- 7 Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч.: в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 161–527.
- 8 Мастера искусства об искусстве: в 7 т. М.: Искусство, 1965–1970.
- 9 Маньковская Н. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с.
- 10 Kandinsky. Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bern-Bümpliz: Benteli Verlag, 1973. 210 S.

\*\*\*

© 2017. Viktor V. Bychkov  
Moscow, Russia

#### THE METAPHYSICAL MEANING OF ART

**Abstract:** Art, as a concentrated expression of aesthetic experience in a form that is perceived by the senses and is artistically significant, ideally is an event of leading up a primed recipient to a harmony with the Universe. In the course of this event the recipient acquires a new value, new knowledge, is nourished by new spiritual energy and ascends to alternative, non-trivial levels of being. A consequence of a realization of the event of art is aesthetic pleasure that the recipient experiences. Such understanding of the metaphysical meaning of art is relevant to any genuine art. However, contemporary avant-garde and modernist art practices in the majority of cases reject this understanding, and therefore their classification as belonging to the sphere of art is problematic.

**Keywords:** art, harmony, image, aesthetic pleasure, contemporary art, creativity, aesthetic value.

**Information about the author:** Viktor V. Bychkov, DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St., 12-1, 119019 Moscow, Russia. E-mail: iph@iph.ras.ru

**Received:** February 05, 2017

**Date of publication:** June 15, 2017

#### REFERENCES

- 1 Blok A. Iskusstvo i gazeta [Art and Newspaper]. *Blok A. Sobr. soch.: v 8 t.* [Complete Works: in 8 vols.]. Moscow, Leningrad, Khudozh. lit. Publ., 1962, vol. 5, pp. 473–479. (In Russian)
- 2 Bychkov V. *Hudozhestvennyj Apokalipsis Kul'tury: Stromaty XX veka: v 2 kn.* [The Artistic Apocalypse of Culture: 20th-century Stromata: in 2 books]. Moscow, Kul'turnaja revoljucija Publ., 2008. 816 p. + 832 p. (In Russian)

- 3 Bychkov V. *Jesteticheskaja aura bytija: Sovremennaja jestetika kak nauka i filosofija iskusstva* [Aesthetic Aura of Existence. Contemporary Aesthetic as Science and Philosophy of Art]. Moscow, Izd. MBA Publ., 2010. 784 p. (In Russian)
- 4 Gadamer G. G. *Iskusstvo i podrazhanie* [Art and Imitation]. *Gadamer G. G. Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, pp. 228–242. (In Russian)
- 5 *Istorija jestetiki: Pamjatniki mirovoj jesteticheskoj mysli: v 5 t.* [History of Aesthetics: Monuments of World Aesthetic Thought: in 5 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962–1968. (In Russian)
- 6 Kandinskij V. *O duhovnom v iskusstve* [On the Spiritual in Art]. Moscow, Ripol klassik Publ., 2016. 256 p. (In Russian)
- 7 Kant I. *Kritika sposobnosti suzhdenija* [Critique of judgment]. *Kant I. Soch.: v 6 t.* [Works: in 6 vols.] Moscow, Mysl' Publ., 1966, vol. 5, pp. 161–527. (In Russian)
- 8 *Mastera iskusstva ob iskusstve: v 7 t.* [Masters of Art about Art: in 7 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965–1970. (In Russian)
- 9 Man'kovskaja N. *Fenomen postmodernizma. Hudozhestvenno-jesteticheskij rakurs* [The Phenomenon of Postmodernism. Artistic-aesthetic Angle]. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh initsiativ Publ., 2016. 496 p. (In Russian)
- 10 Kandinsky. *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente.* Bern-Bümpliz: Benteli Verlag, 1973. 210 s. (In German)