

ТВОРЧЕСТВО КУЛЬТУРЫ

Точно так же как традиционное искусство активно противостояло модернистским экспериментам, отстаивая свою идентичность – формальные и эстетические принципы, многие современные художники и критики не могут подвергнуть сомнению такие категории, как жанр, произведение, авторская стратегия, язык высказывания и границы искусства. Несмотря на то что декларации смерти субъекта и смерти автора прозвучали почти 50 лет назад, искусство по-прежнему остается авторским и отстаивает теоретические принципы, которые методологически не соответствуют современной культуре. Тем не менее существуют формы взаимоотношений художника, окружающего контекста и наблюдателя, которые описываются совершенно в других категориях и претендуют на то, чтобы быть новыми формами искусства. Наиболее интересный материал для таких форм – информационная среда. Традиционные представления не будут считать реакцию на высказывание художника принадлежащей самому произведению, тем более если такая реакция гораздо мощнее самого высказывания. Однако в соответствии с тезисом Ролана Барта (автор умер для того, чтобы возродиться в голове читателя) наблюдатель, зритель воспринимает любое явление вместе с контекстом. Кроме того, само наблюдение может быть творческим актом, не подразумевающим наличие автора, поскольку культура, как персонифицированная среда, способна производить события, которые могут быть оценены эстетически и рационально.

Ключевые слова: автор; творчество; стиль; метод; наблюдение.

Традиция и авангард в искусстве не являются оппозиционными терминами, да и сами эти термины не имеют однозначных определений. Тем не менее можно сказать, что по крайней мере на протяжении последних ста лет историю искусства можно представить как непрерывную борьбу старого и нового. Но и в более ранней истории мы можем наблюдать яркие примеры такой борьбы. Абсолютной регламентацией каждого художественного приема у египтян восторгался еще Платон и с сожалением констатировал, что у них вот уже десять тысяч лет произведения живописи и ваяния совершенно не меняются в своем художественном стиле. Термин «стиль» дает нам возможность оценить принцип изменений в искусстве, поскольку обозначает совокупность формальных приемов, внешних признаков, отличающих данное время и данную группу художников от других. Другой термин, «метод», который стал ключевым в искусстве с началом эпохи модернизма, характеризует принцип отличия не по внешним, формальным признакам (в чем-то сродни моде), а по основополагающим идеям данного течения или группы художников. В качестве примера можно привести русский авангард и идеи Казимира Малевича, имеющие теоретическое обоснование и направленные на изменение восприятия и тотальное проектирование мира. Наиболее интересный спор по поводу формальной теории и стиля разгорелся в 70-е гг. XX в. между Розалинд Краусс и Клементом Гринбергом, в результате чего появился термин «contemporary art», который был сначала не вполне корректно переведен на русский язык как «актуальное искусство», но теперь вытеснен термином «современное искусство». Результатом этого спора было признание того факта, что формальный метод не может корректно описывать явления современного искусства.

В соответствии с формальной теорией искусство представляется последовательностью стилей, каждому из которых присущи свои особенности и приемы определенного мастерства, производства артефактов, а также свои представления о прекрасном. История стилей в таком описании есть однолинейная последовательность от традиции до современности. Причем в таком описа-

нии прочитывается эсхатологическая потеря мастерства и морфологии искусства и декларация безобразного вместо поклонения красоте. Между тем методологическая основа искусства второй половины XX в. опиралась на принципы, которые категорически отличались от формальных.

Одно из основных обвинений в адрес формальной теории заключалось в том, что ей свойственна историцистская, диахроническая модель описания. С точки зрения Клементя Гринберга, искусство развивается как организм, в ровной, безразрывной эволюции. Розалинд Краусс противопоставит такому подходу [1]. По ее мнению, отвергнуть историцистскую модель искусства значит вместо идеи искусства как организма предложить образ искусства как постройки. Автор ссылается на принадлежащую Ролану Барту метафору корабля «Арго» – в ходе путешествия аргонавты заменяли на судне его части по мере их износа, так что в конце концов они оказались на совершенно новом корабле, хотя не изменили ни его формы, ни имени. Таким образом, методологическая основа современного искусства оказалась совершенно другой по сравнению с искусством модернистским, но эта деятельность по-прежнему называлась искусством.

Провозглашение синхронического метода вопреки диахроническому на первый взгляд означает отрицание связи с традицией. Конечно же, в переломные моменты развития искусства можно наблюдать разрыв с традицией. Однако вспомним тезис Фердинанда де Соссюра о противопоставлении двух категорий – диахронии и синхронии: «...в каждый данный момент речевая деятельность предполагает и установившуюся систему и эволюцию; в любую минуту язык есть и живая деятельность и продукт прошлого» [2]. Решить проблему противопоставления диахронического и синхронического в искусстве мы можем тем, что будем рассматривать историю искусства не как последовательность формальных стилей и даже не как последовательность творческих методов и концепций, а как последовательность культурных эпох, сменяющих друг друга по существенным основаниям. Внутри каждой эпохи превалирует синхроническое описание, но в последовательной связи эпох мы увидим диахронический принцип.

Принцип деления истории искусства на эпохи предлагал уже Гегель, определяя три принципиально различных периода – символический, классический и романтический. В данной работе искусство рассматривается как когнитивный инструмент, способ отношения человека к реальности, способ формирования личности и культуры в определенные исторические периоды. Предлагается интерпретировать историю искусства как три эпохи (мимесис, модернизм, постмодернизм), в рамках которых складывались уникальные способы познания, философского осмысления мира и творческой реакции на этот мир. Причем последнее имеет свои особенности как для художника, так и для зрителя. Важнейшим термином, позволяющим отличить друг от друга различные явления в искусстве, становится метод, но не в узком смысле определенного мастерства или отношения к визуальному пространству, а как инструмент познания, формирующий личность и культурную эпоху. Различные эпохи не сменяют друг друга одновременно, но способны достаточно длительное время к совместному существованию, таким образом, история искусства не рассматривается как однолинейный последовательный процесс смены отличительных особенностей. Одним из следствий предлагаемого осмысления является отношение к фигуре автора в различных эпохах (подражатель, ремесленник, демиург, тотальный проектировщик, скриптор). Причем в современном мире мы можем видеть явления, которые производит сама культура, вообще без участия персонифицированного автора, но для их наблюдения необходимо в определенном смысле изоцированное зрение зрителя.

Методологической опорой в описании такой интерпретации нам послужит очень интересный период в истории искусства. А именно переход от мимесиса к модернизму в конце XIX в. и появление такого течения, как импрессионизм. До импрессионистов считалось, что визуальный мир независим от нашего впечатления. Зрение классической эпохи устроено следующим образом: объекты (люди, предметы натюрморта, архитектурные сооружения) расположены в безвоздушном пространстве согласно законам классической линейной перспективы. Поверхности предметов абсолютны и непроницаемы, среда не оказывает на них никакого влияния.

Для того чтобы видеть по-другому, нужен был художник, который этому научит. Импрессионисты изобрели свето-воздушную перспективу и тем самым позволили наблюдателю наслаждаться особенностями зрения. Воздух, находящийся между нами и предметом, заиграл миллионами оттенков, и мы позволили себе это увидеть. Кроме того, выяснилась интересная деталь. Оказывается, классический предмет сам по себе – скучен и однообразен, а воздух хранит информацию о многочисленных его состояниях. Руанский собор в полдень совсем не такой, как в шесть часов вечера, но об этих изменениях знает только среда, окружающая предмет. Многочисленные зыбкие отражения, созданные светом и воздухом, затеяли сложную игру между наблюдателем и объектом. Но для того, чтобы увидеть это, наблюдателю потребовалось разрешение импрессионистов. Они обратили наше внимание на то, что кроме предмета есть пространство, отличное от

вакуума классической перспективы. Без разрешения у нас ничего не получилось бы, поскольку мы смотрим не глазами, а представлениями и концепциями.

Импрессионистическое зрение не стало мгновенно достоянием каждого. Его надо было освоить, оно должно было стать нормой культуры. Малевич в 1919 г. иронически описывает поведение посетителей музея: «Подойдя к Руанскому собору Моне... шурились, хотели найти очертания собора, но расплывчатые пятна не выражали резко форм собора, и руководивший экскурсией заметил, что когда-то он видел картину и помнит, что она была яснее, очевидно, полиняла, при этом рассказал о прелестях и красотах собора. Было сделано оригинальное предложение повесить рядом фотографический снимок, ибо краски переданы художником, а рисунок может дать фотография, и иллюзия будет полная» [3].

Эксперименты импрессионистов получили и дальнейшее развитие. Например, у Сезанна пространство иногда становилось даже более материальным, чем сам предмет. Возможно, искусство так бы и шло по пути совершенствования чувственного восприятия и его представления, но позднее субъективная психофизиология, столь важная для импрессионистов, была оспорена множеством концепций, которые получили общее название – антипсихологизм. Сутью этих концепций было стремление уйти от выражения субъективного состояния художника к выражению сущности объекта. Экспрессионисты первыми попытались найти объект «как он есть» (Кирхнер). Русский авангард интерпретировал искусство не как изобразительную деятельность, но как конструктивный процесс моделирования возможных миров. Философия тоже интенсивно занималась уничтожением субъективности восприятия. Гуссерль сформулировал задачу депсихологизации культуры в целом. У Лакана субъект растворился в языке.

В целом противостояние субъективного восприятия и антипсихологизма повторило средневековый спор сенсуализма и рационализма (вплоть до терминологии – модернистские художники рассуждали о проникновении за феноменологическую видимость к ноуменальной сущности объекта). Спор этот вернул нас к сакраментальному вопросу – чему верить, чувствам или разуму? Для антипсихологизма характерно утверждение: субъективная психология неминуемо искажает воспринимаемое, а разум может представить то, «что есть». Но самым интересным является следующее: в соответствии с антипсихологическими концепциями следовало бы ожидать появления единого универсального внесубъектного принципа зрения, но вопреки этому возникает множество различных. Поэтому когда Пикассо говорит, что надо «скорее изображать вещи такими, какими их знают, чем такими, какими их видят» [4], то хочется спросить, кто или что обладает тем усредненным знанием и видением, которое он имеет в виду. Каждая антипсихологическая концепция давала свою интерпретацию сущности объекта. То есть субъективизм не был преодолен, а объект, вопреки декларации того, что мы знаем, какой он есть, оказался представлен множеством фантомных теней и копий. Глагол «быть» в формуле Кирхнера словно получил

форму множественного числа. Объект мог «быть» по-разному.

Но и позиция, наследующая сенсуализму, также весьма спорна. О существовании объективной реальности, всеми одинаково наблюдаемой, любили рассуждать советские искусствоведы. Михаил Лифшиц, виртуозно и изощренно критиковавший кубистов и других модернистов, был в определенной степени прав, находя у них философские противоречия, однако его декларация истинности увиденной реальности столь же сомнительна. Реалистическая живопись – тоже обман, ловкость и хитрость. Она есть когда-то изобретенный прием отображения трехмерного пространства на плоскости. Известно, что некоторые племена, до сих пор ведущие первобытный образ жизни, не могут увидеть в цветных пятнах плоской живописи «реальное» изображение. Цивилизованные люди научены этому длительной тренировкой восприятия и представления. Так что реализм в искусстве – такое же умозрение, как и модернистские эксперименты, только принадлежит другой культурной эпохе.

Зрение как физиологический процесс является для Чернышевского, Луначарского, Лифшица и их последователей аргументом в пользу существования объективной реальности. Между тем даже с физиологической точки зрения не все так очевидно. Например, цвет есть условная особенность человеческого зрения. В природе нет ничего красного или зеленого, мы сами «раскрашиваем» поверхности, излучающие свет определенной длины волны. Да и собственно поверхности есть способ формирования окружающего пространства, с помощью которых мозг анализирует информацию, предоставляемую зрением. Тем более выходящие за пределы физиологии противоречивые художественные приемы, такие как линейная перспектива, свидетельствуют об «искусственности» видимой реальности и о том, что она есть конвенция.

Джозеф Кошут сказал, что «с концептуальной точки зрения смотреть на кубистические “шедевры” как на искусство сейчас бессмысленно», «ценность кубизма суть его идея в области искусства, а не физические и визуальные качества» [5]. Вообще с тех пор как модернистское искусство своими экспериментами оказало нам неоценимую услугу, уже прошло довольно много времени. Луначарский чуть ли не первым открыл антипсихологический дискурс (правда, исключительно в материалистическом ключе), когда почти сто лет назад ругал «субъективистов» во французской живописи, которые пытаются «взглянуть на природу совсем новыми, как бы нечеловеческими глазами» или «пронизать как-то пелену практического взаимоотношения между субъектом и объектом» [6]. И теперь, по прошествии стольких лет экспериментов и споров, нам пора обнаружить, что противоречие снимается, – с одной стороны, разговор идет об уничтожении субъективного фактора, а с другой – появляется некий универсальный псевдосубъект восприятия, которому принадлежит универсальное знание и видение и который транслирует нам свои впечатления. Субъект этот и есть сама культура в своей постмодернистской симулированной форме. Профанные общепринятые нормы поведения и восприятия служат идеальным материалом для форми-

рования этого псевдосубъекта. В языке они воспроизводятся безличными глаголами 3-го лица множественного числа: говорят, думают, считают...

Спор номиналистских и эссенциалистских взглядов находит свое отражение и в искусстве. Существует целое направление в современной американской теории искусства под названием «антиэссенциализм». Ключевой вопрос направления – возможна ли вообще теория искусства, возможны ли неизменные определения как произведения искусства, так и самого искусства? Один из представителей антиэссенциализма Моррис Витц сформулировал в 1956 г. ответ на этот вопрос, суть которого в том, что искусство не имеет необходимых и достаточных свойств, и поэтому неизменные определения и вообще теория невозможны [7]. Автор перечисляет известные теории искусства, каждая из которых претендует на уникальность. Формальная теория считает, что живопись есть сочетание и отношение пластических элементов. Все, что есть искусство, – имеет форму. Неискусство не имеет формы. Эмотивная теория считает главным выражение эмоции в некоем чувственно воспринимаемом публичном средстве (medium). Интуитивистская (Бенедетто Кроче) – творческий познавательный духовный акт. Наконец, волюнтаристская теория отвергает простодушные определения и стремится найти комплекс всех возможных характеристик, которые делают нечто произведением искусства. Вариант волюнтаризма: если мы находим в чем-либо три признака – воплощение желаний, наличие общедоступного языка и гармонию, то перед нами произведение искусства.

Моррис Витц справедливо считает, что все теории неадекватно описывают искусство, поскольку каждая из них пренебрегает чем-то. Например, для Бенедетто Кроче публичность не является необходимой в акте творчества, таким образом, архитектура не будет считаться искусством. Крайне авантюрный склад искусства делает невозможным необходимый набор признаков и исключает неизменную дефиницию. Как только мы дадим определение, искусство станет мертвым, принадлежащим прошлому. В качестве примера Витц сравнивает два понятия – трагедию и греческую трагедию, как открытое и закрытое понятия. Все авторы греческих трагедий и все тексты известны, новых не появится. Поэтому мы можем дать точное определение этому историческому жанру. Но как только мы попытаемся дать определение понятию «трагедия», мы сделаем невозможными новые произведения в этом жанре, трагедия перестанет быть открытой структурой.

Витц указывает на принадлежность к эссенциализму вопроса «Что есть искусство?» и говорит, что вопрос может быть задан только в форме «Какого рода понятием является искусство?». Упомянув идеи Людвига Витгенштейна и его работу «Философские исследования», автор говорит, что не следует спрашивать: «Какова природа некоторого философского X?» или даже семиотически «Что X означает?». Вопросы могут быть такие: «Каково применение и использование X?», «Что X делает в языке?». Витц ссылается на рассуждение Витгенштейна о попытке понять, можно ли дать общее и исчерпывающее определение всем играм: «Я имею в виду настольные игры, карточные

игры, игры в мяч, Олимпийские игры и так далее. Что общего для всех них? <...> Если вы понаблюдаете за ними, вы не увидите что-либо общее для них всех, но лишь сходства, родственные отношения, целый ряд таковых...» [8]. Мы находим не необходимые и достаточные свойства, а только «сложную сеть сходств, частично совпадающих и пересекающихся». И вот вывод, который делает Моррис Витц: «Проблема природы искусства подобна вопросу о природе игр, по крайней мере в следующих отношениях: если мы действительно присмотримся к тому, что именно мы называем “искусством” мы также не найдем общих свойств – только нити сходства. Познание искусства не состоит в том, чтобы схватить выявленную или скрытую сущность, но в способности узнавать, описывать и объяснять те произведения, которые мы называем “искусством”, благодаря этим сходствам».

Итак, понятие «искусство» – открытое понятие. Новые художественные формы, новые движения постоянно будут возникать, и это потребует ответа критиков на вопрос, должно ли быть расширено понятие или нет. При этом набор необходимых и достаточных свойств невозможен логически. Вопрос о сущности искусства несостоятелен, и все же Моррис Витц приводит пример, в котором фраза «Это произведение искусства» возможна. Но только в том случае, когда это похвала автору, оценка его труда, а не основание или определение.

Некоторые эссенциалистские утверждения, упомянутые автором и отказывающие чему-либо в праве быть произведением искусства, крайне интересны в контексте нашего исследования: «это никем не было сделано», «краска случайно пролилась на холст», «это существует только в душе, а не в какой-то публично наблюдаемой вещи». В каком случае кусок дерева, выброшенный на берег, можно считать скульптурой? Витц говорит, что распространенные определения, подразумевающие необходимые признаки (это не представлено чувственно при помощи какого-то средства, это не является продуктом человеческого умения), не позволяют считать это искусством. Эти примеры кажутся нам крайне важными, поскольку большинство явлений симулированной культуры «никем не были сделаны», «получились случайно», это «фантом, не обладающий сущностью», и, тем не менее, на наш взгляд, они могут претендовать на статус произведений искусства и эстетическую оценку. Отсюда следует, что некоторое знание и умение необходимо наблюдателю, зрителю, а не автору, творящему артефакты по некоторым предустановленным правилам.

Самое интересное, что может быть в современном искусстве, – это работа художника с информационным полем, которое представляет собой набор случайностей, мифов, стереотипов мышления и т.д. (т.е. поле энтропии, а не поле информации, если подходить к этим терминам математически). До недавнего времени информационные волны охотно использовали политики и звезды шоу-бизнеса, причем это использование было сугубо прагматическим и представляло собой так называемый пиар (public relations). Ни одному художнику не удавалось делать искусство из информации как материала. Сальвадор Дали, Энди Уорхол и Йозеф Бойс были близки к этому как наиболее талантливые

мифотворцы, и все же их искусство и его отражение в культуре были более или менее тождественны друг другу, они всего лишь были широко известны как художники.

В классическом (миметическом) искусстве автор – непререкаемый авторитет. Сегодня по этому поводу существуют разные мнения. С нашей точки зрения, наиболее интересные события (которые могут быть осмыслены как искусство) – вообще могут не иметь конкретного автора, а являются продуктом среды, культуры. Это не значит, что в таких событиях нет места художнику, он может быть инициатором, но главное для него – научиться видеть такие события и интерпретировать их.

Формат данной статьи позволит привести только один пример искусства без автора. Тем не менее автор как персонаж в данной истории будет присутствовать, но только интересующие нас события произойдут вне пределов его авторских идей. Кроме того, этот автор занимает весьма внушительное место в архитектурной истории Москвы XX в. Дмитрий Чечулин отказался от учебы на художественном факультете ВХУТЕМАСа, потому что не одобрял и не понимал царившего там формализма. Работа под руководством Алексея Щусева благоприятствовала быстрому профессиональному росту, и Чечулин стал впоследствии главным архитектором Москвы (с 1945 по 1949 г.). Это дало ему возможность довести до реализации идею Бориса Иофана о строительстве в Москве высотных зданий. Соперничество с Иофаном было весьма разнообразным – от творческой конкуренции до борьбы за место архитектурного фаворита Сталина. Будучи еще молодым человеком, Чечулин получил первую премию конкурса на создание Дворца Советов, а в зрелые годы стал одним из тех, кто проектировал бассейн «Москва». Именно он похоронил многострадальный проект своего соперника, залив фундамент иофановского дворца водами бассейна. Ему бы, конечно, следовало восстановить и храм Христа Спасителя, но он не дожил до того момента, когда его бассейн превратился в ХХС.

Однако больший интерес представляет другая история. В 1934 г. Чечулин, воодушевленный, как и вся страна, подвигом челюскинцев и спасших их героев-летчиков, предложил построить на площади Белорусского вокзала здание управления Аэрофлота. Обтекаемая форма этого сооружения соответствовала бы поставленной задаче, а символ советской авиакомпании, распростертые крылья, должен был венчать сооружение. Этот проект часто служит иллюстрацией для сравнения двух тоталитарных культур – советской и нацистской. Пример действительно убедительный: немецкий орел не менее торжественно простирает свои крылья над многими берлинскими зданиями, которые, в отличие от нереализованного здания Аэрофлота, были созданы усилиями Альберта Шпеера. Впрочем, насчет нереализованности – это не совсем так: Чечулин все-таки построил это здание, но гораздо позднее и значительно переработав проект. Здание Дома Советов РСФСР (не Дворца, только Дома), позднее хорошо всем знакомый Белый дом, – последнее из сооружений этого автора. Архитектор умер в 1991 г., а в 1993 г., когда танки били прямой наводкой по Белому дому,

Руцкой и Хасбулатов требовали от своих сторонников поддержки воинских частей и атаки с воздуха. Самолеты не прилетели, средневековый сюжет осады дворца завершился его сдачей. Но в каком-то смысле самолеты все-таки присутствовали, невидимый символ Аэрофлота парил над Белым домом. В символическом пространстве призывы и мольбы могут вызвать непредсказуемую реакцию в непредсказуемом месте. Не эта ли атака с воздуха произошла восемью годами позже, в Нью-Йорке, 11 сентября 2001 г.? Ведь самолеты террористов с гораздо большим удовольствием врезались бы в американский Белый дом, чем в башни-близнецы WTC.

Вероятно, московский Белый дом – единственный архитектурный проект, который смог трансформироваться из тоталитарного символа в символ демократии. Это одна из причин, по которой знаменитый американский теоретик архитектуры Чарльз Дженкс назвал Белый дом единственным постмодернистским зданием Москвы, правда, сказал, что оно бы осталось таким лишь при условии, что следы пожара после обстрела 1993 г. были бы сохранены как декор.

Не менее интригующей развязкой завершилось и строительство одного из высотных зданий. Дело в том, что Чечулин, возглавляя весь проект строительства высоток в Москве, лично занимался двумя объектами: одно из них было построено на Котельнической набережной, другое, в Зарядье, так и не было реализовано, – там только успели заложить грандиозное бомбоубежище. Оно должно было стать самым роскошным и парадным из всей серии. Затем наступили другие времена, сменился государственный курс в архитектуре, и Чечулин тяжело переживал пришедшее на смену помпезному ампиру строительство пятиэтажных хрущевек. Но именно ему уже в брежневские времена пришлось на месте недостроенной высотки спроектировать гостиницу «Россия», а в оставшемся с далекой поры бом-

боубежище разместить кинотеатр «Зарядье». Просто дух захватывает от таких интригующих поворотов судьбы! Приходили ли ему в голову аналогии – другая гостиница, другой фундамент? Или он просто делал свое дело, выполняя задачу архитектора в эпоху смерти субъекта?

Чечулин проделал нелегкий творческий путь – из тоталитарного модернизма в латентный советский постмодернизм. Можно было бы патетически сравнить его с теми гениями (подобными, например, Леонардо), которые живут вне эпох и творения которых всегда нужны потомкам. Но лучше вспомнить утверждение Чарльза Дженкса и сказать, что в наши дни «общество может обойтись без архитекторов» [5] уже и в России и строить просто с помощью массового сознания. Своей судьбой Чечулин продемонстрировал гибель субъекта по-русски и рождение медиума, способного общаться с симулятивной культурой. Правда, эта интерпретация была недоступна самому автору.

В таких явлениях неминуемо появляются новые персонажи, которые начинают функционировать, меняя ситуацию. По аналогии с термином Ролана Барта «скриптор» (вместо «автор») [9] эти персонажи действуют, как будто проявляют собственную свободную волю, хотя их действия инспирированы общим сложным процессом. Настоящим творческим актом становятся наблюдение, интерпретация и понимание происходящего (как и предсказывал Барт, который говорил, что автор умер, чтобы возродиться в голове читателя). Можно было бы предположить, что автором становится тот, кто осмыслил и проинтерпретировал ситуацию. Однако никто не может претендовать на единственно правильное «осознание». Различные наблюдатели со своими интерпретациями также включаются в общее поле явления. Даже те из них, которые в соответствии с традиционными представлениями не будут считать реакцию на высказывание художника принадлежащей самому произведению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы // Художественный журнал. М., 2003.
2. де Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 1999.
3. Малевич К. О новых системах в искусстве // Собрание сочинений : в 5 т. М. : Гилея. Т. 1. С. 175.
4. История философии / под ред. Грицанова. Минск : Интерпрессервис, Книжный Дом, 2002. С. 37.
5. Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.
6. Луначарский А.В. Об искусстве. М. : Искусство, 1982. Т. 1. С. 215.
7. Витц М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства. Екатеринбург : Деловая книга, 1997.
8. Витгенштейн Л. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. 16. С. 79.
9. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика и поэтика. М. : Прогресс Универс, 1994. С. 390.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 15 февраля 2013 г.