

HARMONIA MUNDI

УДК 7.03.312.

Е. И. Балакина

ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА ФЕНОМЕНА ИСКУССТВА В НАУЧНОЙ МЫСЛИ XIX–XX ВЕКОВ

Нужны другие, новые глаза, потому что
старые могли видеть лишь то, что приучи-
лись видеть.

Карл Густав Юнг

Временные рамки, обозначенные в данной статье, выбраны для осмысления генезиса Искусства не случайно. За неполных два столетия и культура в целом, и феномен Искусства пережили серьёзные преобразования — последовательные и революционные, связанные с разворачиванием общего кризиса культуры и кризиса Искусства — в частности. Если быть точнее, то истоки этого кризиса следует искать в Итальянском Ренессансе — ярком «осевом времени» европейской культуры, развернувшей её движение в новую общественно-экономическую формацию. Зарождение капитализма вызвало изменение всех составляющих культуры, а главное — потребовало формирования нового типа человека. Естественно, что самые глубокие изменения сразу же проявились и в искусстве, непосредственно связанном и с человеком, и с его отношением к миру.

Последовавшие за Ренессансом эпохи Барокко, Рококо, Просвещение по сути воплощают три различных стратегии саморазвития культуры, три попытки гармонично разрешить начавшиеся кризисные проявления. Однако, взятые обособленно, они не дали нужного эффекта (возможно, именно из-за своей односторонности), и к XIX в., при всём его кажущемся благополучии, ситуация в культуре весьма обострилась.

Веком крайней напряжённости называет его А. Блок. Помимо иных идей, он ссылается на оценку швейцарского историка культуры И. — Я. Гоннегера, который писал о своем времени: «Во всех слоях общества мы замечаем необыкновенную тревожность, какое-то болезненное волнение и искание чего-то. <...> В обществе царит резкий, самому себе враждебный индивидуализм в виде конкуренции. <...> Расширяется пропасть между колоссальными богатствами и величайшей нищетой. Злоупотребления кредита, ажиотаж, биржевая игра, страсть к спекуляции, погоня за приобретением развращают современное общество» [Цит. по 4, с. 432, 434].

Искания эти обернулись обострением кризиса культуры на рубеже XIX–XX столетий, который столь детально изучен, что нет необходимости приводить здесь дополнительные аргументы. В неисчерпаемом богатстве разнородных эпитетов, которыми наделяют этот кризис исследователи и представители сферы искусства, ясно звучит ощущение смятения, а порой и ужаса перед разрушительными процессами, которые разгулялись в культуре, казалось, в полную силу. Но всё познаётся в сравнении, и дальнейшее углубление кризиса европейской и российской культуры в XX в. привело к ещё более глобальной поворотной точке рубежа тысячелетий, в центре которой могучим резонансом зазвучали идеи столетней давности, обогащённые современными научными открытиями последних десятилетий.

Нарастающая духовная и социальная неустойчивость, подвижность способов взаимодействия Человека и Мира сформировали потребность разобраться в *генезисе* современных проблем. Это вполне естественно для общества, погружённого в водоворот революционных изменений, хотя в атмосфере устремления к новому растерянность всё же преобладает: «Мы ждали революции, коренных изменений, в которых сами будем принимать участие; мы хотели не изображать, не воспринимать мир, а понимать мир и его изменять. А как — не знали. <...> Но в спорах мы увидели, что мы не одиноки, что поэты и прозаики прошлого тоже хотели по-новому говорить, потому что они по-своему видели» [15].

Необходимость исследовать *генезис развития* человечества в целом была осознана уже в XIX в. Череду социальных революций, высокая активность преобразований в разных формах жизни указывали на зреющую потребность понять причины обострений и разобраться в основах перемен всех участников процесса — и Человека, и Культуры, и Искусства¹.

В поле европейской рациональности складывается широкий спектр генетических наук, нацеленных на выявление причин и смыслов современности. «Генетическая *психология*» (Ж. Пиаже) изучает глубинные процессы познавательной деятельности, скрытые за внешним поведением человека. Генетическая *социология* (М. М. Ковалевский) выясняет причины возникновения семьи, собственности, религии, политической власти, особенности их развития на раннем этапе истории.

В криминалистике получила распространение генетическая теория *преступности* (Й. Ланге, Э. Подольский), называвшая в качестве одной из причин преступности хромосомные нарушения. В. П. Эфроимсон основал эволюционно-генетическую концепцию *происхождения этики*, изучающую генную детерминацию интеллекта и поведения.

Формируются *спортивная, молекулярная и популяционная генетика* (С. С. Четвериков, Ф. Г. Добржанский). Принцип научного историзма в некотором смысле можно считать генетическим подходом в *культурологии*. Здесь культура также изучается с позиций её причинности, возникновения и развития.

¹ Привычные понятия «Человек», «Культура», «Искусство» мы пишем с заглавной буквы, когда имеем в виду не традиционное современное терминологическое значение, а выходим на уровень осмысления их бытия как единой саморазвивающейся целостности.

Фундаментальная концепция генезиса **научной теории** разработана В. С. Стёпиным. Всё это указывает на то, что к XX веку изучение генезиса самых разнообразных явлений становится требованием времени.

Во всех направлениях генетических исследований сложилась сходная теоретическая установка, согласно которой причина не просто предшествует следствию и не только воздействует на него. Она **«запечатлевает»** в нём свою природу. Так в среде генетиков рождается парадоксальная для своего времени гипотеза, что «причина» даёт исходный импульс развития и «кодирует» основные свойства явлений. Формируется убеждение, что **«познание причин»** явлений позволит реконструировать и их **«сущность»**. В логике исследования весьма важным оказывается, **«что именно»** называется в качестве причин: от этого меняется вся теоретическая конструкция.

При этом важно помнить, что генетика — это, прежде всего, точная наука. Она опирается на данные опытных исследований, обработанные путём математических вычислений. При всей новизне её исследовательских задач, генетика оставалась в рамках господствующего тогда физиологического или — шире — материалистического подхода. Все «революционные» выводы и гипотезы в ней стремились установить зависимость духовной составляющей явлений от **«физических»** потребностей: «Естественнонаучное мышление оказало глубокое влияние на современные представления. Всё менее становится возможным говорить о духовных потребностях, о «жизни души», не впадая в противоречие с представлениями и выводами естествознания» [16, с. 7]. Его влияние выразилось и в том, что со второй половины XVIII в. в изучении искусства выделились два подхода: материалистический и идеалистический. На первый план выходит познавательная и социальная роли искусства (Д. Дидро).

Позднее, в работах Ч. Дарвина и А. Э. Брема, материалистическая концепция укрепляется: они отстаивают идею «инстинкта красоты», вырастающего на физиологической и биологической основе. Финский искусствовед И. Гирн развивает идею «художественного инстинкта», считая его «главнейшей эстетической проблемой времени»: «Исходя из количества попыток большинства людей к разного рода искусствам, количества дилетантов, известных и неизвестных художников, можно предположить „всеобщность художественной потребности“» [6, с. 19].

Из естественного процесса труда выводят рождение искусства Эм. Бескин (см. его «Художественная политграмота») и К. Бюхер («Работа и ритм», 1899). Социальными и психологическими причинами объясняет происхождение искусства Ирио Гирн. Ф. И. Шмит называет причиной рождения искусства потребность общения. Он видит в искусстве средство воздействия, при помощи которого люди с более развитый воображением и мышлением могут помогать другим в познании мира.

Исследовательская позиция, утверждающая зависимость искусства от эпохи и физиологических особенностей человека, на рубеже XIX–XX в. была известна достаточно широко. И. Тэн в «Философии искусства» впервые представляет искусство системно — как часть творчества художника, художника — как представителя

художественной школы, а школу — как производную культуры своей эпохи. З. Фрейд связывает художественное творчество с влиянием биопсихологических факторов.

Физиологическими основаниями объясняет происхождение и жизнь искусства в культуре Л. Е. Оболенский в работе «Научные основы красоты и искусства (с предварительными данными по физиологии)», что он сам и разъясняет: «В этой книжке все существенные элементы того явления, которое мы называем «красотой» или «прекрасным» сводятся на процессы, происходящие в нервной системе, то есть на явления физиологические или, говоря точнее, психо-физиологические. А так как «красота» или «прекрасное» составляют один из существенных элементов в произведениях искусства, то этим самым сводится на физиологию и существенный элемент искусства, именно тот элемент, который отличает искусство от всех других соседних с ним деятельностей и наслаждений» [10, с. V]. Автор ссылается на идеи Г. Спенсера, Ч. Дарвина и школы эволюционистов в целом.

В предисловии к переведённой им же работе Г. Тарда «Сущность искусства» Л. Е. Оболенский пишет: «Предлагаемое сочинение известного французского мыслителя Тарда возбуждает и решает один из самых животрепещущих вопросов нашего времени: самостоятельно ли искусство, или оно является только случайным орудием общества и человечества для достижения других, высших общественных и человеческих целей? Тард доказывает, что роль искусства всегда была **служебной**, а потому он приходит к выводу, что это составляет **сущность** самого искусства» [13, с. 3].

Особенно широко прикладные, социальные и воспитательные функции искусства изучаются в 1920-е гг. — и в России, и за рубежом². Но и дальше, на протяжении всего XX века мы видим глубокую борозду материализма на бескрайнем поле Искусства. Многочисленные концепции жанрового и стилевого исследования искусства (Адорно Т., Бенуа А., Валери П., Вейдле В., Гомбрих Э., Гриненко Г. В., Гроссе Э., Еремеев А. Ф., Иоффе И. И., Каган М. С., Кнабе Г. С., Коллингвуд Р. Д., Лиотар Ж. — Ф., Лотман Ю. М., Маритен Ж., Медушевский В. В., Столяр А. Д., Фохт-Бабушкин Ю. У., Шкловский В., Яковлев Е. Г. и другие) на протяжении всего столетия стремятся создать целостные теоретические и исторические модели его развития. Пестрота и безграничный объём эмпирического материала — бесчисленные памятники искусства, неисчислимы галереи авторов, многочисленные библиотеки научных теорий — каждый раз вынуждают особо оговаривать аспект рассмотрения проблемы, снова и снова урезая границы охвата материала и уходя всё дальше от сути искусства.

² См.: Цеткин К. Искусство и пролетариат. Речь на рабочем собрании в Вене в 1921 г. М. — Л.: Московский рабочий, 1927. 32 с.; Шмит Ф. И. Искусство — его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков: Книгоиздательство «Союз» Харьковского Кредитного Союза Кооперативов, 1919. 330 с.; Гроссе Э. Происхождение искусства. С 32 рисунками и 3 таблицами. Перев. с нем. А. Е. Грузинский. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1899. 294 с. и т. п.

Материальная форма произведений искусства, особенности их языка, стилевого выражения идеи, правила и каноны художественного творчества, жанровые и видовые особенности, поле причин его возникновения, ограниченное физиологическими и социальными потребностями человека — вот спектр вопросов основного корпуса работ по теории и истории искусства.

Причинность, лежащая внутри самой системы «Человек-Искусство», не позволяет увидеть сложнейший многоцветный феномен Искусства в его полноте и целостности: «Соединяя наличные данности содержаний и форм, мы не можем прийти к их единству» [1, с. 388]. И это не столько проблема исследователей, сколько проблема метода, доступного для своего времени.

На важность данной проблемы обращал внимание ещё Платон, предостерегая от поспешности и поверхностности: «Должно различать два вида причин — **необходимые и божественные** — и отыскивать во всём причины второго рода» [11]. Классическая традиция науки ориентировала, прежде всего, на причины «необходимые». К осознанию их неполноты научная мысль пришла только вследствие очередной научной революции XX в., открытия которой тоже были приняты не сразу.

В работе «Порядок из хаоса» И. Пригожин и И. Стенгерс обращают внимание на назревшую методологическую проблему: представления науки о простой и однородной механической Вселенной не только оказали воздействие на ход её собственного развития, но и наложили глубокий отпечаток на другие области человеческой деятельности, в том числе — на процессы познания Искусства. В статье «Время, хаос, квант» эти же авторы отмечают: «Парадокс искусства не был осмыслен вплоть до начала XX в. К тому времени искусствоведческие исследования уже давно воспринимались как выражающие идеал объективного знания о нём» [12].

Говоря о начале XX в., заново открывшем в Искусстве его тайны и парадоксы, И. Пригожин и И. Стенгерс подразумевают, прежде всего, работы по искусству эпохи Авангарда. Они принадлежат художникам и мыслителям, прозревшим тончайшие духовные слои Искусства и пламенно отстаивающим его сакральную миссию, невзирая на ещё весьма крепкую материалистическую исследовательскую инерцию: «Творчество есть процесс воплощения духа; оно — инволюция; материя — разломанный дух; в материализации — иссякновение творчества; противоречие между революцией и искусством есть столкновение материалистического отношения к искусству с абстракциями революции; столкновение выглядит столкновением равно отрицательных сил: силы косности форм и бесформенной силы порыва» [2, с. 352].

«Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звёзды. Из-за них существует стихотворение» [5, с. 436].

Эта опозитизированная космология Искусства дала свои всходы в дальнейшем развитии представлений о художественном творчестве, назначении художника, «божественной причинности» Искусства.

В революционной стихии начала века Н. А. Бердяев видит прямую угрозу искусству и самой жизни: «То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис

целой огромной космической эпохи, конец старого мира и предвиденье нового мира. <...> Возможно не только возникновение нового искусства, но и гибель всякого искусства, всякой ценности, всякого творчества... И вся задача в том, чтобы в этом мировом вихре сохранить образ человека, образ народа и образ человечества для высшей творческой жизни. Эта задача стоит в искусстве, эта же задача стоит в жизни» [3, с. 22]. Н. А. Бердяев интуитивно почувствовал главное свойство кризисного состояния, которое будет открыто спустя столетия: любой кризис в равной мере может стать и точкой роста, и моментом разрушения.

Кризисные процессы в первую очередь указывают, что прежние идеи, смыслы, цели исчерпали себя. Для позитивного их преодоления важно «найти новый маяк», определить заметные ориентиры, чтобы они своим притяжением направили саморазвитие в новое долгое «плавание».

Эту стратегию смогли уловить далеко не все представители революционной эпохи начала столетия. Многие авторы и организаторы новых направлений пошли по тому же пути решения «необходимых причин» — решения средствами Искусства политических, социальных вопросов своего времени. В этом случае обновление языка, формы, оригинальность экспонирования ничего не могли изменить в сущности проблемы: решении вопроса «быть или не быть Искусству?»

Онтологически звучащий вопрос требовал соответствующего уровня размышлений и осмыслений. Подлинную революцию в искусстве произвели именно те художники и мыслители, кто в хаосе идей и глубочайших исторических преобразований смогли уловить самые тонкие и самые высокие струны «Голоса Искусства», его «божественной причинности» и выразить их адекватным содержанием языком символов и метафор. «Громом и небесным огнём надо говорить к вялым и сонным чувствам. Но голос красоты говорит тихо: он проникает только в самые чуткие души», — поясняет Ф. Ницше в работе «Так говорил Заратустра». Кризисные времена производят крайности. Они либо совершенно разрушают, либо до предела обостряют чувствительность и человека в широком смысле, и художника, отделяя этой способностью подлинное от мнимого, иллюзорного.

Космологическое понимание бытия человека после «осевого разворота» эпохи Возрождения как предчувствие и подготовку духовной революции начала XX в. мы можем обнаружить и в искусстве Барокко, и в утопиях эпохи Просвещения, и в явлениях Романтизма. Они поддерживают творческий огонь исходной мистической одухотворённости искусства и культуры Человечества, которая незримо наполняет его на протяжении всего цикла его Времени Бытия. В искусстве Авангарда, его духовных поисках, незримая часть Искусства явила себя посредством откровений гениев, пророков, вспышками прозрений и озарений.

Велимир Хлебников мечтает вывести поэзию слова из практической действительности к самораскрытию его изначальной космической сущности, способности приоткрывать Истину и законы творения мира. Подлинную поэзию он видел там, где происходит поэтическое «охудожествление» практического мира. Ему созвучен его современник И. Гирн в понимании Искусства: «Если его вообще можно объяснить, то только выводя его из какого-то великого первоначального

стремления человеческого духа» [6, с. 19]. Те же идеи круговращения Вечности, возвращения к Истокам творения питают образ поэзии у А. Белого: «Протекающая между пальцами мудрость мира, — вот образ поэзии, по мнению многих» [1, с. 384].

Духовные основания в Искусстве становятся центром творческих поисков Василия Кандинского. Он подчёркивает первичность духовного в произведении, обладающего при этом способностью проявлять своё бытие и в материи: «Полным тайны, загадочности, мистическим образом возникает из «художника» творение. Освобождённое от него, оно получает самостоятельную жизнь, делается личностью, независимо духовно дышащим субъектом, который ведёт и материально-реальную жизнь, который есть существо» [8, с. 62]. Эта парадоксальная для его времени идея сегодня может быть квалифицирована как пророчество, получившее научное обоснование к середине XX в.

Характерное для классической науки утверждение детерминизма, постоянства протекания процессов сменилось пониманием диалектики константного и изменчивого в мире, осознанием их непрерывных взаимопереходов. Новая наука обогатила картину мира явлениями нелинейности, непредсказуемости, вероятности, дополнительности.

«Синергетика помогает обнаружить эволюционные, исторические слои мудрости в каждом из нас. <...> Она подсказывает, что можно сделать явным то, что не проявлено в нелинейной среде, что этих скрытых возможностей очень много, и путь в будущее не предопределён» [9].

Она открыла способ разрешить основные противоречия познания Искусства установкой на дополнительность, одновременным сочетанием непредсказуемости и детерминизма. Синергетика заменила в логике постижения сущности Искусства традиционный путь через союз «или» (материя или дух, истинное или ложное) на объединяющий и примиряющий противоположности союз «и».

Именно в её границах Е. Н. Князевой и С. П. Курдюмовым была сформулирована идея, раскрывающая суть новой научной революции: «Результаты синергетики как бы возвращают нас к идеям древних о потенциальном и непроявленном...».

Верность этого предположения становится очевидной при обращении к древнейшим представлениям о мире, целостно звучащим в работах Т. П. Григорьевой: «Дао — это и единое, всеобщий закон, универсальный Путь Вселенной, и единичное — неповторимый путь каждой вещи в отдельности. Великое дао проявляет себя в неповторимости каждого мига. И буддизм, с одной стороны, принёс представление о мире как океане, не возникающем и не исчезающем, но в котором всё, словно волны, то появляется, то исчезает»; «Сунская философия <...> развивает идею двуединства вещей: в каждой вещи есть две природы — общая, единая и конкретно выявленная, единичная. В своей первой природе все вещи едины, во второй — различны»; «Буддийское мироощущение привело к особому принципу художественного мышления. Осознание нереальности эмпирического бытия и реальности абсолюта, нерасчленённости реального и идеального сказались на структуре образа, на строении самой клетки художественного организма. Как

говорил Дюмулен о японском искусстве, „вещи как вещи, всё по-земному, и всё же постоянно ощущаешь отблеск абсолютного“»; «В древнекитайских текстах вырисовывается структура, в основе которой лежит не линейная причинно-следственная связь, когда последующее вытекает из предыдущего, а такой тип связи, при котором последующее возвращается к предыдущему, идёт ему навстречу»; «Вспомним „Сицы чжуань“: „На небе создаются образы. На земле создаются формы. Так проявляются Перемены“» [7].

Как видно из приведённой подборки цитат, древние представления Востока весьма созвучны с авангардными поисками начала XX века прежде всего идеями о главенстве непроявленного в Искусстве, о необходимости возвращения к истокам культуры Человечества как «месту встречи» с Истиной, парадоксальные идеи о возможности одновременного созвучия противоположностей, о непостижимом единстве Земного и Небесного в Жизни, Творчестве, Искусстве и Человеке.

И учения авангарда, и научные теории настаивают на одной и той же необходимости: вернуться к Истокам, к изначальным духовным основам, оживляющих в Человеке архетип «каната над пропастью», «лестницы Иакова», одновременно вечного в своём постоянстве и бесконечно подвижного в своей непрерывной изменчивости «моста» между Духом и Материей, преходящим и Абсолютным.

Современные изменения в картине мира названы «научной **революцией**». И в исследованиях Искусства в XX в. совершается настоящая революция. На революционный характер Авангарда обращает внимание В. Фещенко. Он определяет суть этой революции как перерождение человека, «как поворот не вправо и не влево, а вглубь» вопросов Бытия. «Внутренней революцией» художника считают создание произведения искусства немецкие дадаисты; французские идеологи авангарда называют его «путешествием на край возможности человека».

Владимир Маяковский объявил о её приближении со всей мощью своего слова, чувства и голоса:

Взрывами мысли головы содрогая,
артиллерией сердец ухая,
встаёт из времён
революция другая —
третья революция
духа.

(В. Маяковский, «IV Интернационал»).

В. Фещенко определяет «революцию духа» как «революцию художественного сознания». Обращаясь к этимологии, он находит ответ в смысловом поле самого понятия «революция». «Вскрыть семантику революции — значит на первом этапе бросить взгляд на значение и этимологию самого слова **революция**. Толковый словарь возводит этимологию слова к латинскому *revolutio* — «поворот», «переворот» <...> резкий скачкообразный переход от одного качественного состояния к другому. <...> В астрономии этим понятием обозначают обращение планеты вокруг светила, либо обращение планеты вокруг собственной оси.

Революция в последнем смысле — значит оборот тела вокруг другого тела или вокруг себя, с возвращением в исходное состояние. Как мы полагаем, такая семантика как раз отвечает тому, что является предметом нашего обсуждения, то есть — революции в искусстве... Не случайно одним из главенствующих концептов русского Авангарда является «миф истока», мотив восхождения к своим корням (это и есть «коренной переворот» в буквальном смысле слова). Итак, **революция** — это **поворот к себе**, это **духовный переворот**. В таком смысле революционность была осознана деятелями искусства ещё до того, как политический переворот стал реальностью русского общества» [14, с. 295].

По-новому понятое Искусство требовало смены духовных устоев культуры, коренных перемен в отношении к творчеству. И в XX в. мы действительно встречаемся с уникальными примерами «одухотворения» Искусства не только в размышлениях о нём, но и в самой художественной практике. «Чувствуемой мыслью» называл поэзию В. Маяковский. Б. Пастернак считал книгу «куском дымящейся совести», «живым существом», определяя метафору как «скоропись духа». Как «путь откровения» мыслит музыку А. Н. Скрябин. В основе творческого процесса (научного или художественного, глубокого нравственного выбора) лежит работа Духа автора, рождающего идею, достойную воплощения, поэтому каждая идея — это прыжок Человека в Небо.

Открытая генетикой идея важности истока, с которого исследователь начинает отсчёт развития явлений, наглядно показала, как смещаются познавательные границы и итоговые смыслы в зависимости от «точки отсчёта». На примере Искусства во всей полноте проявились различия в целях и методологии исследований, ориентированных на «необходимые и божественные» причины. И в науке в целом, и в изучении Искусства мы повсеместно встречаем противопоставление двух исследовательских позиций — с точки зрения главенства Духа или Материи (в зависимости от картины мира эпохи или исследователя).

Современная наука на основе открытых новых свойств материи полагает, что сотворение мира важно рассматривать как результат равноправного и равнозначного взаимодействия Духа и Материи. Их паритет проявляется и в самой духовно-материальной природе культуры. Новая методология науки углубляет возможности познания феномена Искусства принципом дополнительности, открывающего его бытие как взаимную смену разнообразных форм, неизменно меняющихся внешне, но сохраняющих общий духовный стержень, позволяющий видеть в этом многоликом процессе единую суть Искусства. Применение данного подхода в области культурологии и Искусства делает ещё только первые шаги, позволяющие выстроить теоретическую модель, ожидающую глубокой и всесторонней проверки практикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Жезл Аарона (О слове и поэзии) // Семиотика и авангард: Антология / Ред. — сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. Ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 376–426.

2. Бельй А. Революция и культура // Семиотика и авангард: Антология / Ред. — сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. Ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. с. 346–358.
3. Бердяев Н. А. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990.
4. Цит. по Блок А. Крушение гуманизма // Семиотика и авангард: Антология / Ред. — сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. Ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 432–443.
5. Блок А. Об искусстве. М.: «Искусство», 1980. 504 с.
6. Гирн И. Происхождение искусства: Исследование его социальных и психологических причин. Харьков: Государственное издательство Украины, 1923, 232 с.
7. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=10816&r=1> (дата обращения 30.11.2014).
8. Кандинский В. В. О духовном в искусстве (живопись). Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1990. 66 с.
9. Князева Е. Н. Синергетический вызов культуре. URL: <http://spkurdyumov.narod.ru/SINVIZKUL.htm> (дата обращения 08.05.2004).
10. Оболенский Л. Е. Научные основы красоты и искусства (Из лекций, читан. в Париже в 1902 г.). С предварительными данными по физиологии. б/м, б/г.
11. Платон. Тимей. URL: <http://philosophy.ru/library/plato/tim.html> (дата обращения 28.11.2014).
12. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. URL: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/vrema-haos.html> (дата обращения 18.04.2012).
13. Тард Г. Сущность искусства / Перевод с фр. под ред. и с предисл. Л. Е. Оболенского. СПб.: издание В. И. Губинского, 1895. 112 с.
14. Фещенко В. В. Внутренний опыт революции в русской поэтике. // Семиотика и авангард: Антология / Ред. — сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 286–345.
15. Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного. URL: http://www.nnre.ru/literaturovedenie/tetiva_o_neshodstve_shodnogo/index.php (дата обращения 13.01.2014).
16. Штайнер Р. Мистерии древности и христианство. М.: СП «Интербук», 1990. 126 с.