

---

© К.О. ШОХОВ

ko9mart@mail.ru

УДК 75.01

### ОТ МИРА ИДЕЙ ЭЛЛИНОВ К «НЕФИГУРАТИВНОМУ» МЫШЛЕНИЮ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

*АННОТАЦИЯ.* В статье делается попытка посмотреть на генезис нефигуративного искусства с точки зрения эстетической антропологии. «Нефигуративность» как творческий метод рассматривается в динамике развития от «телесного» мира идей эллинизма до современных беспредметных проявлений изобразительной деятельности. Эстетико-антропологический подход позволяет анализировать особые интонации нефигуративного искусства как диалога «видимого с невидимым», «слышимого с неслышимым», эксплицирует разностороннее, «объемное» отношение ко всем совокупностям художественного объекта. Понятие «нефигуративное искусство» отождествляют с абстрактным или беспредметным искусством. Это тождество требует пояснений. Фигура — это произвольное множество точек на плоскости. Точка, прямая, отрезок, луч, треугольник, круг, квадрат и так далее — примеры плоских геометрических фигур. Все абстрактные изображения, созданные с начала 20 века, состоят из геометрических фигур. Парадокс, но геометрическая абстракция — это нефигуративное «фигуративное» искусство. Объемные геометрические формы, расположенные в пространстве принято называть не фигурами, а «геометрическими телами». В смысловом ракурсе реалистическую живопись, скульптуру, архитектуру правильней следовало бы называть «телесной». Постулаты геометрии Эвклида называются теоремами, потому что для постижения их истины требуется воспринимать изображение не простым чувственным зрением, а разумом. Любое изображение к теореме представляет собой заложенную эллинами идею: мы видим перед собой ту или иную фигуру и при этом рассуждаем и делаем заключения сразу для всех фигур одного с ней вида. И заключения эти имеют практический смысл. Художник — «беспредметник», с практической точки зрения, совершенно «бесполезен». Осознавая это, художник видит одной из своих задач — реабилитировать «высокое» предназначение искусства и провозглашает право на обновленную духовность, которую несет в себе программа «нефигуративного искусства». С изобретением фотографии, монополия живописи на реалистичность изображения прошла, прогрессивная часть художников и зрителей осознала бессмысленность соревновательной гонки. Живопись, освободившись от камеры обскуры, то есть от иллюзии «тела», продолжила свой путь к «мысли».

*SUMMARY.* The paper makes an attempt to review the genesis of non-figurative art in respect to aesthetic anthropology. Analysis of “non-figurative features” as an artistic method is viewed in dynamics of development from the “solid” Greek world of ideas to the current non-figurative manifestations of the graphic activity. Aesthetic-anthropological approach makes it possible to analyse particular tones of non-figurative art as a dialogue of “visible” and “invisible”, “audible” and “inaudible”, to explicate diversified relation to all complexes of a piece of art in a flexible manner.

---

ФИЛОСОФИЯ

*Notion of "non-figurative art" is usually identified with the abstract or non-objective art. This identity has to be explained. A figure is a random set of points on the plane. A point, line, segment, triangle, circle, square, and so on are examples of plane geometric figures. All abstract pictures, created since the beginning of the 20<sup>th</sup> century consist of geometric figures. It's a paradox, but geometrical abstraction appears to be non-figurative "figurative" art. Extensional geometric shapes situated in the space used to be called not figures but "geometrical solids". In this sense the Realist style of painting, sculpture, and architecture should be called "solid". Postulates of Euclidean geometry are called theorems, because to attain their truth it is necessary to percept an image not with mere sensuous eyesight but reason. Any image to a theorem presents an idea embodied by the Greek: we can see a figure but we reason and conclude at that about all the figures of the same type. These conclusions have a practical sense. An artist working in "the objectless trend", from the practical point of view is absolutely useless. Having this in mind, the artist tries to rehabilitate "higher" destination of art and proclaims the right for updated spirituality, which is implemented into the programme of "non-figurative art". When the photography was introduced, a monopoly of painting over realistic portrayal was gone, liberal-minded artists and spectators understood meaninglessness of that competitive racing. Painting, getting rid of camera obscure, i.e. an illusion of the "solid", keeps going to the "thought".*

*КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Эстетическая антропология, нефигуративное искусство, идея, телесность, смысл, образ в искусстве.*

*KEY WORDS. Aesthetic anthropology, non-figurative art, idea, embodiment, meaning, image in the art.*

Английский математик и философ А. Уайтхед не без основания полагал, что вся философия есть развернутый комментарий к Платону. Не новой будет мысль и о том, что «модернистское искусство вытекает из искусства прошлого без какого-либо разрыва или скачка и, к чему бы оно ни пришло, оно всегда останется звеном в цепи последовательного развития искусства» [1; 10]. «Нефигуративное искусство» модерна и постмодерна XX-XXI вв. предполагает разговор не столько в терминах столь близкого и привычного искусствоведческого анализа, сколько в категориях эстетической антропологии, предложенной профессором М.Н. Щербининым. Лишь в этом случае мы можем ощутить прикосновение к проблемам иной сакральности, к другим концепциям искусства как своего рода «священнодействия», или некой «мистерии», включающей как сам творческий акт, так и последующую интерпретацию произведения. Эстетико-антропологический подход позволяет анализировать особые интонации нефигуративного искусства как диалога «видимого с невидимым», «слышимого с неслышимым», эксплицирует разностороннее отношение ко всем совокупностям художественного объекта. Методы эстетической антропологии позволяют подступиться к авторским контекстам художников, метафорично выражаясь, войти в сакральную «пещеру символов». Мы в очередной раз можем эстетико-антропологически проследовать творческими маршрутами, стилями, направлениями и «школами», которые подсказали, предназначали, легли в основу самобытного, казалось бы, мирозерцания художника, став его личностной «философией». В социальном плане искусство тем более антропологично, «потому что его пишет человек, для человека, о человеке и с позиции человека» [2; 100].

Имманентно понятие «нефигуративное искусство» отождествляют с абстрактным или беспредметным искусством. На наш взгляд это не совсем верно. Фи-

гура (плоское очертание, вид, форма предмета) — это произвольное множество точек на плоскости. Точка, прямая, отрезок, луч, треугольник, круг, квадрат и так далее — все это примеры плоских геометрических фигур, и все абстрактные изображения, созданные с начала 20 века, состоят как раз из них или их подобия. Получается, что геометрическая абстракция — это нефигуративное «фигуративное» искусство. Объемные же геометрические формы, расположенные в пространстве принято называть не фигурами, а «геометрическими телами». В смысловом ракурсе реалистическую живопись, скульптуру, архитектуру правильной следовало бы называть «телесной». Видимо, в понятия «фигуративность» и «нефигуративность» вкладывается иной смысл. Ведь постулаты геометрии Эвклида потому и называются теоремами, что для постижения их истины требуется воспринимать изображение не простым чувственным зрением, но «очами разума» [3; 7]. Любое изображение к теореме представляет собой заложенную великими греками идею: мы видим перед собой ту или иную фигуру и при этом рассуждаем и делаем глубокомысленные заключения сразу для всех фигур одного с ней вида.

Творчество «беспредметника» с практической, точки зрения совершенно «бесполезно», а значит и «бессмысленно». В этих условиях, вольно или невольно художник считает одной из своих задач — реабилитировать «высокое» предназначение искусства. Оно есть суть целостной системы: «закон Универсума — скрытая основа «видимой» и «невидимой» реальности». Это проявляется как система геометрически-знаковых, архитектурных кодов, определяющих взаимодействие пространства и формы, поверхности и текстуры, света и цвета. На уровне «нефигуративности» идеограммы правильно-геометричных или расплывчато-бесформенных фигур и внутренние смыслы становятся неразрывными, как Дух и Космос. Отсутствует оформленный (о-форм-ленный) образ, но есть предчувствие образа, архетипа, до поры, до времени скрывающегося в потемках бессознательного. Однако, подготовленный реципиент, добравшись до глубин бессознательного, «проводит опознание» и проявление смыслов, как бы изнутри «структурируя» изобразительный «ритуал» художника. В основе каждого такого эстетического проявления — поиск волнового совпадения между ощущением предчувствия искомого и несомненностью обнаруженного смысла. Это узнавание, «отшелушивание» подобно «археологической раскопке» погребенных «лавой материализма» иных художественных образов. Особенно сложны эти «раскопки» в ментальности русского христианства: ведь даже Бог воплотился в человеческую фигуру, став навсегда человеком. В каком-то смысле, христианство можно назвать религией священного телесного материализма. А в творчестве художников нефигуративного искусства сначала требуется найти «свои» абстрактно-беспредметные сочетания и очертания фигур, воплощенных на плоскости, а затем перевести их в объемно-пространственное «тело» смысла. Обнаружение, узнавание смысла — признак завершенности произведения нефигуративного искусства, его качественной «сделанности». Не обнаружив смысла, заложенного в глубине формы, выбирают самый неподходящий из критериев анализа, опять же предложенный древними греками: «прекрасное — безобразное». Действительно, запечатленные в мраморе прекрасные тела эфэбов и гетер, к тому же не несущие черт индивидуальности, стали многовековым эталоном божественно-прекрасно-телесного в скульптуре, живописи, музыке,

литературе. В.А. Подорога писал о появлении в античном мире «образов идеальных телесных канонов» [4; 58]. Конкретным эталоном называют скульптуру «Дорифор» Поликлета, в основе ритмической композиции которой лежит принцип перекрестного движения тела (контр-пост). Формы статуи повторяются в большинстве произведений европейских скульпторов, живописцев реалистического, «телесного» исполнения вплоть до наших дней.

Принцип «телесности» — «прокрустово ложе» для экспериментаторов не-фигуративного пластического формообразования. Гипотетически, появление «неэвклидовой геометрии» Лобачевского тоже сыграло свою роль в формировании нефигуративного искусства. Сам Н.И. Лобачевский называл ее «воображаемой геометрией», именно он впервые предложил ее не как «игру ума», а как возможную теорию пространственных отношений в изображении окружающего мира.

Пластический язык художника — «беспредметника» часто схож с доантичным, первобытным, особенно по лаконичности, по линейным начертаниям. И это внешнее сходство детерминистично вводит в заблуждение одних и является путеводным ориентиром в искусстве — для других. Все более увеличивается разрыв между объемно-телесным и плоскостно-фигуративным в передаче постоянно меняющейся, непредсказуемой духовно-материальной природы человека. Искусство воспринимается как способ контакта «с заповедным очагом первообразов, с кипящей силой праязыковых истоков» [5; 30]. Мы сознательно не применяем понятие «абстрактное искусство», так как последнее является частью того, что принято называть «нефигуративное». Мир точек, плоскостей и линий, безусловно, абстрагирован от мимесиса, так как художник, работающий в этом направлении также абстрагирован от задачи удвоенного (из проекции объемного тела — в плоскую фигуру, из плоской фигуры — в иллюзию объемного тела) повторения явленного нашему взору мира. Более подробно об «удвоенности» речь пойдет ниже. Ему достаточно того, что он «конструирует знакорожденный образ мира — выстраивает символюграмму, фиксирующую скрытие скрещения всего со всем» [5; 30]. Это нельзя назвать в полной мере «беспредметным» искусством, так как «идея» произведения и есть главный конкретный «предмет» творчества. Вспомним, что, по Платону, сущность вещей заключена в бестелесных, нечувственных формах — «эйдосах», которые постижимы лишь разумом, сознанием.

Как уже отмечалось выше, иногда нефигуративное искусство бывает «фигуративным», так как на полотне проявляются отчетливые или расплывчатые, совершенно плоскостно-геометричные или фактурно-рельефные, неподвижно-зафиксированные или стремительно-динамичные силуэты «нефигуративных» фигур, идеально существующих в неэвклидовом мире, преодолевающих земное притяжение и весомость тел материальных. Тем самым, художник создает свою пространственно-временную структуру, экзистенциальное пространство композиционного плана, «зазеркалье» нелинейной логики.

Греческое «телесное» искусство преследовало две цели: увековечить идеальный образ (олимпийца) при жизни, дабы гордились славным гражданином полиса, и увековечить себя, скульптора — космополита. И в том и другом случае, преследовалась цель материальная, которая измерялась в определенном количестве драхм. Ситуация адиафоричная, практически, в неизменном виде,

дошла до наших дней. Предвидя когнитивный диссонанс, предполагаем, что материальная цель двигала и большим количеством европейских художников XIV-XV веков, которые использовали в своем творчестве сначала камеру обскуру с вогнутым зеркалом (известную еще в Древней Греции), а позже, — камеру люсиду (*camera lucida*). Оптическая иллюзия позволила механически точно переносить пропорции реальных объемных тел на плоскость бумаги или холста, обводить их фигурный силуэт, а затем, при помощи цвета и тона передавать иллюзию объема, только уже в картинной плоскости. Как идея камере обскуры во времена Аристотеля не нашли применения (греки не знали линзы), но уже во времена Караваджо использовали изощренно-блистательно. С изобретением фотографии, монополия живописи на реалистичность изображения канула в лету, прогрессивная часть художников и зрителей осознала бессмысленность «олимпийской» гонки. Живопись, освободившись от линзы камеры обскуры, то есть от иллюзии «тела» продолжила свой путь к «мысли». У живописи атавистически отмерли утилитарные функции фиксации внешнего видимого мира. Фотография приняла эту функцию на себя, а у искусства остался единственный путь — идиосинкратический, с широким спектром стилей, путь к поиску внутренних смыслов.

В последующих цивилизациях, в отличие от греческих полисов, художник ощущал и ощущает себя все более несвободным. Среди культурных перемен, связанных с появлением христианства, одна из самых существенных была связана именно с «телесностью». «Принципиально новый взгляд в осмыслении человека привел к оформлению понятия плотского греха и, как следствие, подавлению человеческой плоти...» [6; 3]. В период Нового времени и в эпоху Просвещения появляются идеи о мыслящем, а главное, чувствующем человеке. При этом, социальное пространство пронизано инволюцией и запретами: религиозными, моральными, пуританскими, этическими, материальными, идеологическими и так далее. Когда-то П. Гоген бежал от несвободы в «свою» Полинезию. Художник «нефигуративного» искусства тоже подвержен соблазну внутренней эмиграции в иную экзистенцию, так как преодоление границ всегда вызывает качественно-событийный сдвиг, рождение новизны, сопряженное с преодолением пределов познания. Это напоминает бегство романтиков, с их желанием уйти в мир недостижимого, совершенного, трансцендентального. С той лишь существенной разницей, что бежали они от телесного мира в «мир грез», сотканного из «телесного» же материала. Крах романтизма показал, что бежать больше некуда, и может быть, поэтому в недрах искусства появляется предельно абстрагированная нефигуративная «фигуративность», радикальная форма абстракционизма — супрематизм. Геометрические фигуры образуют пронизанные внутренним движением (притягиванием — отталкиванием) уравновешенно-гармонизированные, асимметричные композиции, создающие особую энергетику предмета, цвета, формы на основе предельной «экономии», которая выступает особой мерой искусства, помогая оптически преодолеть фигурам силу притяжения и, более того, — переместиться в особые космическо-психические измерения. Главный и самый «экономичный» первоэлемент супрематизма — квадрат. Именно в квадрате усматривались сущностные знаки бытия человеческого: «черный квадрат — «знак экономии», красный — «сигнал революции», белый — «чистое действие», «знак чистоты человеческой творческой жизни» [7; 187].



Ничто, как нечто запредельное для понимания и объяснения, но простое по ощущению. По мнению автора, «черный квадрат — «последняя супрематистская плоскость на линии искусств, живописи, цвета, эстетики, вышедшая за их орбиту» [7; 90]. Сведя к нулю вещьность, телесность, образ в искусстве, супрематизм оставляет лишь некий пустой элемент — пустоту, «черную дыру» как символ к бесконечности. Теоретик супрематизма наверняка был под впечатлением от общей теории относительности, геометрической теории тяготения, опубликованной А. Эйнштейном в начале прошлого века. Тем не менее, несмотря на всю сложность теории тяготения, в искусстве средствами выражения «остаются все те же примитивизированные компоненты физической, химической, биологической и социальной форм движения материи» [8; 8]. Не осталась без его внимания и одно из самых таинственных предсказаний общей теории относительности — надэмпирического существования «черных дыр». Здесь уместно вспомнить о мистическом значении для греков «черной дыры», пещеры. Все появлялось из черноты пещеры, все исчезало в этом «царстве мертвых». Пещерам придавалось особое сакральное значение: жизнь греческих богов была так или иначе связана с ними. Супрематизм, конечно с большой долей условности, можно рассматривать как наследие этой мифологической идеи.

Искусство онтологически продвигается, продирается, иногда протискивается к таким формам, которые можно назвать как «откровение неведомого», все более отказывается как от изображения объемно-пространственных форм, так и от всех точек опоры в сфере двойственного копирования реальности. При этом, без очертаний телесных форм, сами эти точки, линии и фигуры абстрактных образов парадоксально не теряют характеристик активной «одушевленной» материи. Вслед за «черным квадратом» появляются решетчатые мондриановские символы. «Решетка заявляет о «современности» современного искусства двумя способами. Один способ пространственный, другой — временной. В плане пространства решетка настаивает на автономности территории искусства. Плоская, геометрически выверенная и размеренная, она антиприродна, антимиметична, антиреальна. Решетка — это то, чем становится искусство, когда отворачивается от природы» [1; 19]. По мнению Р. Краусс, плоскостно-двухмерная решетка — символ, при помощи которого искусство освобождается от измерения трехмерно-реального. Метричность или ритмичность ее структуры — экономичная эстетическая концепция. Ее порядок полностью построен на соотношении сторон, возможно, по правилам античного «золотого сечения». «Решетка отвергает претензии природных объектов на обладание собственным, присущим им порядком; соотношения в поле эстетики решетка объявляет особым миром, привилегированным по отношению к природным объектам» [1; 20]. В последствии, цвет все более просачивается, протискивается сквозь ахроматическое препятствие-решетку, становясь «простым выражением сложной мысли», перевоплощаясь, в живописные полотна, например, как в полотнах М. Ротко. Даже уже не фигуры, эти пятна парят, как мыслеформы, ничем не сдерживаемые, в пространстве идеального «цветового поля».

Отдельным и весьма интересным, с точки зрения идеи, направлением нефигуративного искусства являются «антропометрии». Так своеобразно И. Кляйн называл свои «картины», созданные при помощи отпечатков женских тел на плоскости бумаги или холста. Самому процессу отпечатывания придавался

ореол таинственной «мистерии», подобно представлению в античном театре. Эти перформансы символизировали, по замыслу И. Кляйна, «универсальную невесомость»: оттиски с объемных, вполне материальных тел, становились не миметическим повторением, а плоским изображением с совершенно иной интеллектуально-смысловой нагрузкой. Отпечатки человеческого тела, с одной стороны, «живописны» — в силу своей произвольности, а с другой — они документальны — в силу своего происхождения, аутентичности. Кроме того, прослеживается ментальная связь этих антропометрий с гипсовыми слепками с антиков, которых сделано гораздо больше, чем самих подлинников. И те, и другие, несмотря на тривиальность своего происхождения, являют подобием чего-то незримого, но более значимого. Таким образом, антропометрии-оттиски есть некий ироничный отсыл в обширную историческую зону античности, и в то же время, являются артефактами из категории массовых копий, суррогатов, репродукций, то есть вполне аутентичны современности. Ироничность направлена «уже не к предшествующим ценностям, а к самому постмодернизму, к его идеям «смерти автора», «конца истории», самоценности непосредственных жизненных явлений» [9; 42]. Такая двойственность определяет неоднозначность прочтения и предполагает возможность широкого дискурса, в рамках, как исторического времени, так и современного.

При всей трансцендентности нефигуративные образы несут в себе некую «физиологию», проявляя «внутреннее» через «внешнее». Это есть состояние внутрибытийного пространства, перевоплощенное в чувство, предстояние «один на один» с тайной плоско-фигурного силуэта духовного «тела». Для тех, кто настроил свой разум и чувства на определенную «волну», они являются ориентиром в искусстве, по-прежнему философски размышляющем о свободе и ответственности, власти и насилии, смирении и страдании. Идеи в форме абстрагированных фигур наделены живостью существа и неразрушимостью бытия, защищают тайну от посягательств непосвященного, от телесно-рассудочной пытливости материалиста.

Таким образом, уникальная древнегреческая ситуация «связана не столько с феноменом возникновения философского осмысления мира, сколько с его дальнейшим непрерывным развитием» [10; 88]. Античность постоянно обнаруживает свою сопричастность к современным поискам оснований миропонимания и мироощущения, смысла жизни и смысла искусства как целостного и гармоничного бытия, в том числе и в отношении перехода от «фигуративности» к «нефигуративности» изображаемого бытия. Нефигуративное искусство — эстетическое явление, обладающее своей детерминированной структурой. Сделать исчерпывающий структурный анализ этого явления в изобразительном искусстве в рамках одной статьи не представляется возможным. Отдельного рассмотрения требуют проблемы перехода от «нефигуративного» модернизма к «фигуративному» постмодернизму, а так же условия, сделавшие этот переход возможным.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.
2. Павловский А.И. Медиатор в системе трансляции ценностей культуры // Эстетическая антропология в системе экологического воспитания: сб. ст. всеросс. науч.-практич. конф.: в 2-х частях. Ч. 1. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2011. С. 95-101.

3. Смилга В.П. В погоне за красотой. Занимательное введение в неевклидову геометрию. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 1988. 288 с.
4. Подорога В.А. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. 339 с.
5. Кусков С. Михаил Шварцман. Живопись, рисунок. М.: 1994.
6. Лебедева А.В. Телесность как основание и феномен культуры: дисс. ... канд. филос. наук. СПб., 2006. 198 с.
7. Малевич К.С. Соб. соч. в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 187-188.
8. Халин С.М. Эстетическое — классическое выражение идеального как особой формы движения материи // Эстетическая антропология в системе экологического воспитания: сб. ст. Всеросс. науч.-практич. конф.: в 2-х частях. Ч. 1. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2011. С. 5-11.
9. Смирнов И. Бытие и творчество // Приложение к альманаху «Канун». Вып. I. СПб., 1996. С. 42-43.
10. Шербинин М.Н. Искусство и философия в генезисе смыслообразования. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2005. 312 с.

## REFERENCES

1. Krauss, R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths] / Trans. fr. the Eng. Moscow, 2003. 320 p. (in Russian).
2. Pavlovskij, A.I. The Mediator in the System of Translated Cultural Values [Mediator v sisteme transljaccii cennostej kul'tury]. *Jesteticheskaja antropologija v sisteme jekologicheskogo vospitaniya: sb. st. vseross. nauch.-praktich. konf.: v 2-h chastjah. Ch. 1.* (Aesthetic Anthropology in the System of Ecological Education: Proc. of the All-Russian Scientific Conf.: in 2 vol. V. 1). Tyumen: Tyumen State University Publ., 2011. Pp. 95-101. (in Russian).
3. Smilga, V.P. *V pogone za krasotoj. Zanimatel'noe vvedenie v neevklidovu geometriju. 2-e izd.* [In Pursuit of Beauty. Amusing Introduction into Non-Euclidean geometry. 2<sup>nd</sup> ed.]. Moscow, 1988. 288 p. (in Russian).
4. Podoroga, V.A. *Fenomenologija tela* [Phenomenology of the Body]. Moscow: Ad Marginem, 1995. 339 p. (in Russian).
5. Kuskov, S. *Mihail Shvarcman. Zhivopis', risunok* [Mikhail Schwartzman. Painting, picture]. Moscow: 1994. (in Russian).
6. Lebedeva, A.V. *Telesnost' kak osnovanie i fenomen kul'tury* (diss. kand.) [Embodiment as the Ground and Phenomenon of Culture (Cand. Diss.)]. St-Petersburg, 2006. 198 p. (in Russian).
7. Malevich, K.S. *Sobranie sochinenij v 5 t. T. 1.* [Collection works in 5 volumes. V. 1]. Moscow, 1995. Pp. 187-188. (in Russian).
8. Halin, S.M. Aesthetic — Classical Expression of the Ideal as a Specific Form of Substance Movement [Jesteticheskoe — klassicheskoe vyrazhenie ideal'nogo kak osoboj formy dvizhenija materii]. *Jesteticheskaja antropologija v sisteme jekologicheskogo vospitaniya: sb. st. vseross. nauch.-praktich. konf.: v 2-h chastjah. Ch. 1.* (Aesthetic Anthropology in the System of Ecological Education: Proc. of the All-Russian Scientific Conf.: in 2 vol. V. 1). Tyumen: Tyumen State University Publ., 2011. Pp. 5-11. (in Russian).
9. Smirnov, I. Existence and Creation. *Prilozhenie k al'manahu «Kanun» — Annex to the «Kanun» Anthology.* Issue I. St-Petersburg, 1996. Pp. 42-43. (in Russian).
10. Shherbinin, M.N. *Iskusstvo i filosofija v genezise smysloobrazovanija* [Art and Philosophy in Genesis of Meaning-Making]. Tyumen: Tyumen State University Publ., 2005. 312 p. (in Russian).