

УДК 171

Хандогина Л. Л.

## ХУДОЖНИК КАК СОЦИАЛЬНЫЙ КРИТИК В ОППОЗИЦИИ ЭТИЧЕСКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО

*Предметом статті є дослідження співвідношення суспільної моралі та мистецтва в культурно-історичному контексті, розуміння неоднорідності моралі як цілісного явища. Аналіз функціонування мистецтва як соціального інституту, моральної регуляції поведінки художника, визначення місця художника в суспільному житті дозволив виокремити низку ключових понять – «професійна етика художника», «художнє поле», «ангажоване мистецтво», «моральна дилема», які мають інтегративне значення й поглиблюють наші уявлення у сфері сучасної етики та естетики.*

**Ключові слова:** *суспільна мораль, професійна етика художника, соціальний інститут, художнє поле, суспільна маніпуляція, ангажоване мистецтво, моральна дилема.*

*Subject of the article is analysis of interconnection of social morality and art in cultural-historical context and understanding of heterogeneity of morality as integral phenomenon. Analysis of functioning of art as social institution, moral regulation of artist's behavior, determination of artist's role in social life bring definition for following key terms – “professional ethics of artist”, “artistic field”, “engaged art”, “moral dilemma” - which have integrative meaning and extend our conception in area of modern ethics and aesthetics.*

**Key words:** *social moral, professional ethics of artist, social institute, artistic field, social manipulation, engaged art, moral dilemma.*

Обсуждение темы художника в контексте современного искусства, безусловно, представляет интерес и является актуальным для исследования функционирования искусства как социального института, взаимоотношения искусства и общественной морали, моральной регуляции, саморегуляции поведения художника, определения места художника в общественной жизни. Автор ставит в данной статье цель проанализировать соотношение «этики личности» и общественной морали.

Как справедливо заметил А. Прокофьев [1], развитие моральной философии исходило из понимания неоднородности морали как относительно целостного явления, проходящего по линии «нравственное самосовершенствование личности» – «нравственно оптимальная организация общества». При таком подходе, как отмечает автор, социально-этические проблемы, события, процессы анализируются и оцениваются по идеально-нравственным, индивидуально-перфекционистским, этико-личностным основаниям. В этом контексте не принимается во внимание различие между целями и задачами, стоящими перед личностью, и целями и задачами, стоящими перед сообществом, а также своеобразие способов этического и, шире, аксиологического, деонтологического и праксеологического понимания этих вопросов. Трудности обратного свойства, когда этико-личностные и идеально-

ценностные проблемы рассматриваются по социальным критериям, также нередко встречаются, но не в моральной теории, а в социальных и политических концепциях.

Наше понимание соотношения искусства и общественной морали исходит из культурно-исторического контекста становления этих социальных институтов. Уровень дифференциации социальных практик эпохи Нового времени приводит к автономизации всех «форм культуры» (Э. Кассирер) и институализации основных феноменов человеческого бытия. Трансформация иерархии и маркировки социальных норм и ценностей, сопровождающая этот процесс, в теоретической сфере фиксируется как формирование идеи человека вообще, с присущими ему общекультурными очевидностями личной свободы и личной ответственности. Это обуславливает антропологический вектор развития сначала гносеологических, а потом и общефилософских векторов развития новоевропейской мысли. Необходимым моментом развития теории становится экспликация категориального развития этики и эстетики именно как философских, а не прикладных дисциплин.

Если античная и средневековая эстетика были, прежде всего, метафизикой прекрасного, исходя из принципа калакогатии, то, начиная с Ренессанса, эстетические изыскания в своём большинстве редуцируются до искусствоведческих поисков и занимаются жизнеописаниями художников. Именно эта тенденция способствует в эпоху Просвещения формированию области художественной критики. Как считает Э. Панофски, до XVIII века эстетическая сфера вообще была не отделена от сферы теологической и этической [2, с. 4]. Освобождение царства Аполлона от моральных императивов сопровождало трансформацию метафизики прекрасного в философию искусства.

В этом контексте принципиально инновационное значение имеют разработки кантовского трансцендентализма, а потом и романтической мысли, которые рассматривают человека в новом ракурсе – как субъекта суждения вкуса, а не только в познавательном или этическом аспектах, которые стали традиционным для философии Просвещения. Интерес к теоретической эстетике у А. Баумгартена, а потом и у И. Канта возник, прежде всего, не из рефлексии над художественной практикой, а из необходимости выстроить целостную архитектуру философской системы. Кантовский априоризм (несмотря на признание высшей инстанцией категорического императива, который, как регулятивная идея, обязует человека отречься от непосредственно чувственного во имя всеобщего) позволяет выявить трансцендентальный статус принципа целесообразности и определить способность суждения как априорно законодательную способность. Следовательно, впервые в истории философской мысли обосновывается необходимость дифференциации классического единства трех благ: истины – добра – красоты, что фиксирует в теоретической форме разделение социальных институтов науки, морали и искусства.

Именно идея самозаконных априорных принципов лежит в кантовском членении трех «Критик». Правда, Кант не выдерживает напряжения собственного принципа: связь между миром природы и свободы, поиск которой стал истоком изучения способности суждения, не восстанавливается. Поскольку прекрасное, как демонстрирует его аналитика, примиряет воображение не с моральным разумом, а

равнодушным рассудком. Чтобы восстановить равновесие философской системы, Кант вынужден был реабилитировать эту связь в аналитике возвышенного под приматом морального начала. Прекрасное стало не медиумом, но «символом нравственности».

Радикализация тезиса об оппозиции этического и эстетического и отрицание роли искусства как «инструмента морального принуждения» (Т. Адорно) не были утрачены европейской культурой, а составили пафос романтического проекта и привели к их добровольному замыканию «в башне из слоновой кости». Уже в позиции представителя предромантизма Й. Гете чувствуется отрицание просвещенческого понимания воспитательной функции искусства. Он считал, что художника, который открыто подвергал критике социальные институты, высокомерным. Возможно, как рассуждал Гете, что произведение искусства имеет нравственные последствия, но требовать от художника, чтобы он ставил перед собой какие-то нравственные цели и задачи, – это значит портить его работу. Моральный, политический и общественный критицизм художника не естественен и является превышением его полномочий. Профессиональная этика художника требует скромности и учтивости в этих вопросах. В то же время великие произведения искусства, обращаясь к действительности, отображают моральную и социальную проблематику, смыкаются с политическим. Но необходимо отметить, что Гете-теоретик, настаивающий на своей аполитичности, как автор «Фауста» не смог остаться сторонником чистого искусства, отказаться от сопереживания, серьезности восприятия и влияния моральных императивов на своего героя, не нарушая художественной логики произведения.

Даже Ф. Шиллер, который уже после провала кантовского проекта построения автономной эстетики и реабилитации нравственного значения искусства, сознательно продолжая последнюю тенденцию, все же таки не смог возвратиться к первоначальному господству эстетики мимезиса. Это очень удачно подметил Г. Гадамер: «В действительности все должно обстоять так, как представляет чудесный мир сцены, и Шиллер, как известно, усматривал моральное призвание театра в том, что он предвосхищает и разыгрывает на сцене процесс перехода к подлинно нравственному устройству жизни и общества. Но такая нравственная трансценденция означает – и мы имеем возможность убедиться в этом собственными глазами, – что зрителю отказано в полноте внутренней жизни. Он уже не является соучастником, как это было в прежних обществах во время религиозных или мирских праздников. Он всего лишь зритель, чему соответствует особой формы сцена, на которую он смотрит. Он – зритель, в темную камеру одиночества которого доносится со сцены призыв к нравственной трансценденции» [3, с. 161]. Непосредственность человеческого чувства поэзии недостижима, и эстетический идеал может существовать только как отрицание эмпирии во времена господства сентиментальной поэзии. Поэтому нравственное влияние искусства может осуществляться только как трансценденция. Позиции представителей движения «Буря и натиск» являют собой начало контрарных тенденций в эстетической теории, но именно изначальность оппозиции прослеживается в обеих теориях немецких эстетиков.

После романтической ревизии царства прекрасного общепризнанным становится положение творца как оппозиционера по отношению к действительности и обществу. Высмеивание обывателя и его мелкобуржуазной морали, эпатаж становятся правилом хорошего тона и кодом для опознания единомышленников для художников неоромантического толка. Это свидетельствует о том, что цех производителей прекрасного «замыкается». «Процесс автономизации интеллектуального и художественного производства соотносится с появлением социально различающейся категории профессиональных художников или интеллектуалов, все более и более склонных не признавать иных правил, кроме правил той специфической традиции, которую они унаследовали от своих предшественников и которая дала им отправную точку или точку разрыва, и получающих все больше и больше возможностей освобождать свой труд и продукты своего труда от всякого принуждения извне, идет ли речь о моральной цензуре и эстетических программах Церкви, усердно занятой обращением в свою веру, или об академическом контроле и заказах политической власти, склонной рассматривать искусство как орудие пропаганды», – считает П. Бурдье [4].

Профессиональная этика художника сегодня часто формируется как диспозиция по отношению к общепризнанным моральным нормам. Носителями ценностей поля (его агентами) являются не только непосредственные производители прекрасного, но и его хранители, издатели, исследователи, художественные критики, коллекционеры, торговцы, преподаватели художественных школ. Освобождаясь от социального заказа церкви и государства, художники производят произведения искусства не только как идеал красоты, не только как специфический рынок товаров, но и как художественную репрезентацию социальной аномии. В данном случае нас интересует то, что, несмотря на ярко выраженную индивидуальную форму легитимации девиантного поведения в автономном художественном поле, все-таки романтическое отрицание устоев общественной морали также имеет социальный характер, поскольку несет на себе необходимый момент становления искусства как автономного социального института. Способность художественного поля к «рефракции», то есть сила преобразовывать все внешние воздействия по своей собственной логике, по мнению П. Бурдье, свидетельствует о его самозаконности. Об этом также свидетельствует и широкое распространение эпигонства данной позиции, остроумно высмеянное в художественной форме такими русскими писателями, как А. Пушкин и Ф. Достоевский.

Независимость эстетической сферы проявляется в том, что она начинает создавать продукцию для потребления самими производителями. Она становится «полем специализированного производства символической продукции» (П. Бурдье), то есть системой, производящей художественные артефакты и символические ценности (а также средства присвоения этих ценностей), предназначенные (по крайней мере, на короткий срок) для круга самих производителей. Именно романтическая позиция становится теоретическим обоснованием процесса автономизации искусства, проявления его собственной сущности, о которой Т. Адорно написал так: «Во всей манере поведения искусства, во всей его повадке

есть, как об этом знал еще Ницше, что-то ужасное. В художественных формах ужасное становится источником творческого воображения, дающего художнику право что-то вырезать из живой плоти искусства, из живого тела языка, из звуков, из зримого жизненного опыта. И чем чище, незамутненнее форма, чем выше степень автономности произведений искусства, тем они ужаснее. Призывы к более гуманной позиции произведений искусства, к тому, чтобы они прислушивались к человеку, к людям, к своей виртуальной публике, регулярно размывают качество произведений, ослабляют закон формы. То, что искусство обрабатывает в самом широком смысле этого слова, оно подавляет, являя собой продолжающий жить в игре ритуал покорения природы. Это наследственный грех искусства; в этом же и его перманентный протест против морали, которая ужасно карает ужасное» [5, с. 76].

Морализирующий художник, художник-моралист становится провокационной постановкой вопроса, так как не моральное, а эстетическое начало лежит в основе всех творческих импульсов художника. Художественный индивидуализм и культ гения стал апогеем теории атомарного общества. «Художественный импульс развитию культурного идеала автономии был придан феноменом индивидуализма Нового времени: развитие книгопечатания привело к формированию "культуры зрения", фундированной презумпцией автономии "собственного видения", "личной точки зрения", "индивидуального взгляда на вещи" (в противоположность суггестивно ориентированной традиционной "культуре слуха")» [6, с. 17]. Художник, принимая участие в общественной жизни, не решает моральных дилемм и не пытается исправить мир в нравственном смысле. Основной задачей искусства является «ожитворение» (Т. Манн), то есть художник закрепляет в художественной форме свою жизнь, а через неё жизнь вообще, помогает духу постигнуть сущность явлений. Каждый случай осуществления искусства постулируется как особый, уникальный для личности, и каждый раз прекрасное начинается с самого начала, не узнаёт себя. В этом проявляется «трагедия творчества» (Ф. Степун).

Художнику, который первым осмелился перейти из класса природы тварной в класс природы творящей, характерно подчёркнутое чувство духовного и даже морального превосходства над обществом. Эстетическое дистанцирование, которое становится идеологией профессиональных творцов и приписывает сверхличное величие искусства, легитимирует право агентов художественного поля на богемную иронию по отношению к нравственным, социальным и политическим основам общества. Нам представляется, что художественные аксиомы насмешки и отрицания, прежде всего, традиционных схем моральной философии со стороны имеют обратную сторону для художника: психологическое неравновесие, чувство страха и стыда. Страх перед одиночеством, признанием, искусством и жизнью. Стыдом перед своей некомпетентностью, как естественным следствием самокритики, когда каждый художник выступает как единство творца и судьбы (особенности этой позиции проанализированы О. Уайльдом в статье «Художник как критик»). Постоянное самонаблюдение и самокритика – одно из необходимых условий творческого процесса. Творческим людям часто характерно болезненное недовольство, раздражительность, нервозность по отношению и к самому себе, и к окружающим.

Этот априорный критицизм экстраполируется и на общественную мораль. Тогда художник выступает как социальный моралист.

Крайний индивидуализм может быть оригинальной эстетической позицией в творчестве. Но когда он касается общественных проблем, тогда художник должен действовать в рамках широкого социально-политического контекста. Эзотеричность художественного творчества может иметь, по словам П. Бурдье, трагические последствия: «Корпус производителей может утверждать свою автономию лишь при условии контроля над диалектикой дистанцирования, которой постоянно угрожает опасность деградировать до состояния патологических поисков различения любой ценой» [4]. В истории культуры не одиноки случаи сочетания реакционной позиции и исключительной художественной одарённости. Судьбы Атрура Рембо, Кнута Гамсуна, Эзра Паунда, Томмазо Маринетти и многих других говорят о трагичной раздвоенности духа и соблазне, который возникает перед одарёнными, смелыми творцами.

Эту опасность в полной мере постиг Томас Манн, который в начале своей творческой биографии был защитником национальных ценностей и консервативных принципов («Размышления аполитичного», 1918), а в дальнейшем стал поборником демократии, гуманизма, духовности. С чувством вины и раскаянья Манн пишет о «нравственном одичании», к которому приводит художника ориентация на бессознательное, витальное [7, с. 166]. В то же время Манн видит нечто комическое в своей политкорректной позиции и пропаганде гуманистических идей, что выглядит банальным и граничит с пошлостью в искусстве, но неизбежно для художника, который занимается политическим морализированием [8, с. 485].

Еще более радикальное отрицание модернистской дифференциации добра и красоты можно встретить в рефлексии на политические, социальные темы ещё одного немца, драматурга, писателя и режиссёра Бертольда Брехта. Он считал, что война оказалась для искусства великим переломом. Ибо если раньше актеру для игры требовалось лишь одно – талант, то оказалось, что его явно недостаточно. Брехт призывал людей искусства стать рупором недовольных слоев, проявит свою гражданскую позицию и осознать ответственность перед обществом.

Таким образом, разделение этического и эстетического в эпоху Модернизма позволяет констатировать идентичность социально-политических и художественных практик конкретного исторического периода. Современное искусство, по мнению большинства исследователей, политически ангажировано, террористично, оскорбительно для общественной морали и неподконтрольно власти. Художник балансирует между позициями экстремала и экстремиста, бросает вызов общественному порядку. Как мы видим, сегодня область искусства может стать ареной насилия как со стороны художников, так и со стороны зрителя, (общества), и эта провокационность и экстремизм часто кажутся беспричинными и безосновательными.

Валерий Подорога, говоря о современной ситуации в гуманитарной области и, в частности, в искусстве, констатирует, что как только власть перестала быть идейным и политическим оппонентом, система прежних ценностей и профессиональных

установок распалась с поразительной быстротой. Теперь каждый художник предоставлен самому себе, его труд не оплачивается. Искусство получило свободу, к которому стремилось, но оказалось не готово. Востребованным оказалось ангажированное искусство, которое служит интересам отдельных властных групп, зависит от них и ограничено вспомогательной функцией [9, с. 47].

Такая характеристика современного состояния художественных практик перекликается с позицией Бернара Стинглера. По его мнению, современное искусство противостоит коллективной индивидуализации, замыкается в длительных циклах трансиндивидуации, что приводит к деиндивидуализации, десублимации, деидеализации, к эмоциональному охлаждению, утрате объектов желаний и исчезновению смыслов. Производство искусства перестало быть тем, что мы любим, современное искусство стало выражением нелюбви и разочарования. Производство искусства говорит о том, что существует нелюбовь. Произошла ликвидация *philia*, уничтожения союза психической и коллективной индивидуации. В результате большинство проектов художественной сферы являются тупиковыми. «В сфере искусства происходит то же, что и в области предметов потребления, потому что циклы трансиндивидуации разрушены одинаковым образом, а вместе с ними – все, что называется суждением и вкусом. Восстановить критический аппарат, а с его помощью – и любителей – вот, в сущности, что необходимо в новую эпоху грамматизации» [10, с. 40]. Утрата ориентиров в сфере нравственной и эстетической, отказ от смысла и значений прекрасного, возвышенного, гармонического приводит к потере ориентации в мире, утрате «мостов, соединяющих смертную жизнь с ценностями, неподвластными разрушающему влиянию времени» [11, с. 301]. Современное общество отказывается от долгосрочных целей и задач.

Отказ искусства от своих классических установок в виде эстетического объекта, формы, содержания, шкалы эстетической оценки привёл к трансформации прежде всего социально-воспитательной функции. Снижается авторитет традиционных образовательных учреждений, которые всегда продуцировали важнейшие нравственные принципы.

Схожие проблемы рассматривает З. Бауман («Судьбы индивидуализированного общества», 2001) и приходит к выводам, что в современном обществе утрачена сбалансированность между общественным и частным, за счёт которой поддерживалась стабильности социального порядка. Современное общество в принципе не признаёт потребности в диалоге между общественным и частным. Индивидуализация в первую очередь проявляется как отрицание форм социальности. Атомизированное общество снижает значение традиционных знаний и навыков и требует от художника в первую очередь мобильности и подвижности. Во всех сферах культуры, в том числе и в искусстве, известность приходит на смену славе, мимолётность на смену поиску вечных истин. Визуальные искусства не ориентируются на долговечность произведения искусства, а сменяются кратковременными инсталляциями и акциями, рассчитанными, как правило, на один показ.

Как отмечает Б. Гройс, современная культурная элита крайне мобильна. Сегодня

она уже не может обеспечить себе превосходства посредством защиты традиционных ценностей от массового профанирования. Она постоянно меняет эти ценности, каждый раз оказываясь не там, где её ожидает увидеть большинство, которое начинает изучать и осваивать определённую нормативную культурную систему как раз тогда, когда элита её покидает, утверждая, что она уже вышла из моды [12, с. 184].

Центральным понятием современного эстетического сознания сегодня стал принцип плюрализма, который мы можем наблюдать не только в оппозиции соотношения искусства и морали, но также и науки. О плюрализме мышления писал П. Фейерабенд, обосновавший конкуренцию научных теорий между собой, проводя аналогию с правилами рыночной конкуренции товаров. Об этом хорошо сказал К. Свасьян, и его мысли выражают позицию многих исследователей: современная научная мысль занята не поиском истины, а эффективности. Наука сегодня занята поиском ответа не на вопрос «почему да или нет?», а говорит «почему бы и нет»? Это ведёт науку к релятивизации собственных критериев.

И искусство, и наука сегодня руководствуются рыночными механизмами и имеют свою «рыночную цену». Размышляя о том, что сейчас определяет актуальность, ценность как научных теорий, так и произведений искусства С. Трунев отмечает, что в данном контексте под актуальностью понимается способность теории реализовать гласный или негласный социально-политический заказ, а её скандальность видится аналогом радикальности или экстремальности идеологической концепции и означает более или менее обоснованную претензию на установление новых «правил игры» в репрезентации той или иной предметной области [13, с. 10].

Постмодернистский выход за пределы чистой эстетики уже не рассматривается как нарушение художественных кодов и канонов вкуса. В такой ситуации сложно постулировать необходимость нравственного значения искусства и о роли художника как социального критика. Многообразие произведений искусства, их миграция за классические границы видообразования искусства позволяет многим теоретикам говорить как о субъективизации художественной сферы (против которой последовательно выступал М. Хайдеггер), так и о «смерти автора» (Р. Барт). Но именно смещение границ в самом царстве прекрасного и постмодернистская подвижность художественной сферы вообще позволяет говорить о приходящем характере оппозиции эстетического и этического, о возможности нового основания для их единения.

Таким образом, как справедливо писал М. Бахтин, три сферы человеческой культуры: наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству. Но он предупреждал об опасности механического соединения этих трех областей, которое чаще всего происходит. Даже в отдельном человеке существует опасность механического (агрегатного, как бы сказал Гегель) соединения человека и художника, а тем более она усиливается при трансформации культурных кодов определенных социальных институтов в неповторимость человеческого существования.

Тут возможны две крайности. Первую сформулировал В. Иноземцев:



«Восстановление моральных принципов является делом отдельного человека, а не социальных институтов. Нигде и никогда попытки насильственного насаждения морали и нравственности не приводили ни к чему хорошему; мораль всегда укоренялась в обществе усилиями подвижников, которых благодарное человечество чтит многие века». Но, с другой стороны, как отмечал З. Бауман, «типичным механизмом общественной манипуляции является снятие вины с институтов и возложение её на отдельных лиц, которые объявляются неадекватными» [14, с. 7]. Конкретное решение этой оппозиции имеет исторический характер. Но без понимания соотношения морали и искусства как социальных институтов не возможно понимание роли художника как социального критика. Причем соотношение искусства и морали как общественных институтов должно быть объектом анализа не только философских теорий, но также с необходимостью быть включено в контекст понимания современных арт-практик.

Бессмысленно отрицать целостность «основных феноменов человеческого бытия» (Э. Финк). Проблема гуманизма не может быть решена партикулярно: возможность членения человеческого («слишком человеческого») на эстетическую, этическую, политическую сферы имеет смысл только в определенных границах. Все эти общественные стратегии сливаются воедино, несмотря на все многообразие духовного.

Но в нашей жизни мы наблюдаем, что между носителями разных форм духа существует глубокое отчуждение и часто презрение друг к другу. Оппозиционность художника по отношению к обществу дублируется оппозиционностью к собратьям по цеху. И все попытки, а также добрые призывы достичь солидарности демонстрируют свою несостоятельность.

Культурная легитимность является принципом существования автономного поля, а автономия может осуществляться лишь в той мере, в какой будет соблюдаться дистанцированность от других сфер культуры. Художественная сфера прежде всего вынуждена соблюдать дистанцию от этического. Но эта нужда остро переживается каждым ее представителем независимо от его сознательных установок. Динамика трансформации сферы прекрасного зависит от логики дистанцирования художественного, что определяло метаморфозы оппозиций классицизма и барокко, романтизма и натурализма, классицизма и модерна (которые представляют во многих случаях динамику поколений, но только к этому противостоянию не сводится).

Сложно раз и навсегда определить, где лежат границы допустимого вмешательства в сферу искусства общественной морали. Автономность этих двух социальных институтов обусловлена исторической необходимостью. Понимание позиции художника как социального критика требует тонкого анализа, критичности, понимания исторического и социального контекста. Нам представляется, что в сфере искусства, прежде всего на эту тему должна высказаться профессиональная среда, а не немотивированная, неаргументированная цензура со стороны непрофессионалов.

Первейшая социальная функция искусства – показать глубокий общественный кризис стыка эпох, пропитанный антигуманизмом. Дезориентация, беспомощность, неопределённости и ограниченность человека так же актуальны для изображения в

художественном произведении, как и для моральных стратегий регуляций общества. Ибо цель этих двух сфер культуры, несмотря на разные способы ее достижения, едина – преодоление конечности человеческой субъективности.

Завершить это исследование хочется словами Т. Адорно, который считал, что «грубость, жестокость, субъективное ядро зла априори отрицается искусством, неотъемлемым элементом которого является идеал тщательно сформированного, – именно в этом, а не в провозглашении моральных тезисов или в достижении морального воздействия и состоит участие искусства в морали, что связывает достойного человека с обществом» [5, с. 335].

Литература:

1. Прокофьев А. В. Концептуализация понятия «общественная мораль»: некоторые проблемы и трудности (о статье Р. Г. Апресяна «Понятие общественной морали») <http://ethicscenter.ru/biblio/prokof.html>
2. Панофски Э. Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. – СПб., 1999.
3. Гадамер Г. О праздничности театра // Актуальность прекрасного. – М., 1991. <http://kosilova.textdriven.com/narod/studia2/gadamer.htm>
4. Бурдьё П. Рынок символической продукции // Вопросы социологии – 1993. – № 1/2. <http://bourdieu.narod.ru/bourdieu/PBbienssymboliques11.htm>
5. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М., 2001. <http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm>
6. Можейко М. А. Автономия // Постмодернизм: Энциклопедия. – Мн., 2001. [http://yanko.lib.ru/books/encycl/post\\_mod\\_encyclop\\_all.html#\\_Toc16546274](http://yanko.lib.ru/books/encycl/post_mod_encyclop_all.html#_Toc16546274)
7. Манн Томас. Внимание, Европа! // Томас Манн о немцах и евреях. Статьи, речи, письма, дневники. – Иерусалим, 1990.
8. Манн Томас. Художник и общество: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М., 1961. – Т. 10.
9. Подорога В. Политика философии. Новые вызовы // Десять докладов, написанных к международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры», проведенной в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства. – М., 2007.
10. Стиглер Бернар. Мистагогия. О современном искусстве // Десять докладов, написанных к международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры», проведенной в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства. – М., 2007.
11. Бауман З. Индивидуализированное общество. / Пер. с англ. под ред. В. Л. Иноземцева. – М., 2005.
12. Гройс Б. О новом // Утопия и обмен. – М., 1993.
13. Трунев С. И. Художники и экстремисты: искусство в переходной период. – Саратов, СПб, 2007.
14. Иноземцев В. Л. Судьбы индивидуализированного общества / Бауман З. Индивидуализированное общество. / Пер. с англ. под ред. В. Л. Иноземцева. – М., 2005.