

А.А. Бойе

бакалавр искусствования (РГГУ),

независимый исследователь

n661107@mail.ru

ПРОБЛЕМА ВЫРАЖЕНИЯ АНТИ-ЭСТЕТИКИ ДАДАИЗМА И ЕЁ КЛАССИФИКАЦИЯ

Понятие «анти-эстетика» изначально оперировалось постмодернистской критикой и характеризовало искусство постмодернизма. Однако анти-эстетика фактически реализовалась гораздо раньше – в радикальном авангарде. Исследователь и теоретик авангарда П. Бюргер охарактеризовал радикальный авангард процессом «снятия искусства» и введением «новой эстетики». Наиболее ярко и остро этот «проект» осуществился в искусстве дадаизма. В данной статье исследуется проблема выражения анти-эстетики в дадаизме и предпринимается попытка ее структурирования и классификации. Выделенные основные характерные аспекты феномена: *случайное, абсурд, карикатура*, отражают суть концепции антиискусства, вклинивавшуюся в идею анти-эстетики и усилившую ее.

Ключевые слова: анти-эстетика, дадаизм, анти-искусство, исторический авангард, радикальный авангард, классификация

The concept of anti-aesthetics was initially used by post-modern criticism and characterized post-modern art. But although, anti-aesthetics was actualized much earlier – in radical avant-garde. Researcher and theorist of avant-garde P. Bürger has characterized the radical avant-garde as a process which he named “sublation of art” (Aufhebung der Kunst) and introduced “new aesthetics”. Most brightly and acutely this “project” was endured in dadaist art. In this article, the question of expression of dadaism anti-aesthetics is investigated and an attempt to structure and to classify was being made. The phenomenon is accentuated with basic characteristic aspects – *Chance, Absurd and Caricature* which do represent the core of anti-art conception encroaching into the idea of anti-aesthetics and strengthening it.

Keywords: anti-aesthetics, dadaism, anti-art, historical avant-garde, radical avant-garde, classification

Феномен анти-эстетики впервые в искусствоведческой науке начал использоваться постмодернистской критикой. Первым, кто ввел это понятие и стал его изучать, был известный американский критик и историк искусства Хэл Фостер [The anti-aesthetic: essays on postmodern culture, 1983, p. 159]. Кроме того, анти-эстетика как постмодернистский феномен изучалась Ж.-Ф. Лиотаром, Р. Краусс, Ж. Бодрийяром, Ф. Джеймисоном, Ю. Хабермасом и др.

Под термином «анти-эстетика» понималось преимущественно искусство конца 1950-х – начала 1970-х годов, так называемый неоавангард – венский акционизм, творчество группы Флукус, феминистское искусство, творчество Джона Кейджа, Йозефа Бойса, поп-арт Э. Уорхола и Р. Раушенберга, перформансы М.Абрамович и других.

Анти-эстетика в искусстве есть результат кризиса эстетики, социума, политической системы. Факт, что анти-эстетика как полноправная территория художественного высказывания родилась из несостоятельности эстетики в эпоху постмодерна. Однако своё бессилие эстетика показала еще в авангарде, когда исчезла потребность в создании эстетического художественного объекта. Тогда же фактически реализовалась анти-эстетика и были заложены основы этого феномена как территории художественного высказывания. Осуществление «проекта» анти-эстетики стало реальным во многом благодаря практикам дадаизма, родившегося в 1916 году в Цюрихе.

Постмодернистский феномен анти-эстетики, раньше будучи никак не определенным и не выявленным, долго подготавливался внутри «классического» эстетического поля. Еще в середине

XIX века немецкий эстетик Карл Розенкранц написал свой *opus magnum* («Эстетика безобразного», 1853) [Rosenkranz, 1853, p. 463], посвященный категории безобразного, и провел в нем подробную её классификацию. Важно отметить, что Розенкранц вывел те аспекты, которые, по большей части, характеризуют практики авангардистов, а затем неоавангардистов (например, о категории пустого/опустошенного в неоавангарде пишет Бенджамин Бухло [Бухло, 2016, с. 447-448]). Таким образом, история зарождения и формирования анти-эстетики для нас уже не является настолько короткой и молодой.

До момента вступления анти-эстетики в права, ее реализации как поля художественного высказывания, она зрела в раннем авангарде, когда молодые художники стали бунтовать, низвергать идола и идеалы прошлого, взамен предлагая *иную* эстетику, *иное* искусство. Ранний авангард был вехой манифестов, новых идей, предложений и альтернатив. Фовисты вводят яркие, локальные цвета-пятна, экспрессионисты – деформацию и экзальтацию цветов и образов, футуристы провозглашают новую красоту, пафос машины, власть силы и механизмов, изобретают шумовую музыку. Художники обращаются к искусству «примитивных» цивилизаций, языку душевнобольных и детей. Вытаскивали из «подполья культуры» то, что раньше не считалось искусством и было, по большому счету, табуировано. Они первыми начали смотреть на мир не глазами человека, а «извне его» [Якимович, 2009, с. 140] – человеческие глаза их не устраивали.

Это составило ядро *прото-анти-эстетики*, которая преобразовалась в ту анти-эстетику, которую взрастили и вывели на художественную арену дадаисты. Авангардисты первого десятилетия XX века наивно стремились осчастливить человечество, освободить от поросшего плесенью и пылью искусства. Ранний авангард робко и опасно вводил анти-эстетику в свой визуальный арсенал (полностью не давая ей работать в полную силу), но тем не менее, ими был сделан отважный шаг в сторону иконоклазма – произошла «деструкция миметической образности» [Седелник, 2008, с. 52] и замена фигуративности абстракцией. Вслед за разрушением миметической традиции, повсеместной «иконоборческой активности» [Седелник, 2008, с. 49], из практик искусства XX века окончательно удаляется категория прекрасного, а вместе с этим дихотомия прекрасного и безобразного – из искусства ушла категоричность. Радикальный авангард продолжил начинания раннего авангарда, довел процесс иконоклазма до апогея, при этом к своим практикам добавил критику искусства и ориентацию на массовость. Это дало огромный стимул для становления уже анти-эстетики.

Формирование анти-эстетики как территории художественного высказывания и сути радикального авангарда, было связано со сменой направления. Радикальный, зрелый авангард поменял тактику – стал более холодным, расчетливым; мастера совершенно нового авангарда стали профессионалами в разрушении. Их уже не интересуют вопросы, мучившие Кандинского, Малевича или Матисса. Творчество последних уже переходит в раздел современной классики (Г. Аполлинер) [Якимович, 2009, с. 214].

Радикалы и экстремисты авангарда стали действовать иначе, чем их предшественники. Теперь художниками руководит не буйство чувств, а холодный рассудок, Рацио. Если ранний авангардист по сути является бунтарем, жаждет сбросить прежних кумиров с «парохода современности»! [Маяковский, Крученых, Бурлюк, Хлебников, 1912], выкрикивая лозунг: «Скажем «нет» прежней культуре!», то авангардист радикальный мыслит иначе. Он говорит: «Культура и человечество провалились! Человек сам виноват в том, что он в тупике, я ему не собираюсь помогать! Человек заслуживает страданий!». Первые предлагали спасение, очищение ради блага, последние же избрали путь отрицания. Все ложно и не нужно: что Рембрандт, что Малевич со своим квадратом. Любая эстетика есть обман. Все ценности, истины – это проявления ошибочности человека.

На этой стадии авангарда появляется «программное разрушение», спланированное по мелочам разваливание сложившегося института искусства (П. Бюргер) [Бюргер, 2014, с. 32-39] Целью всего радикального авангарда становится «снятие искусства» (*Aufhebung der Kunst*), обращение его к

жизненным процессам, а для этого велась борьба с антропоцентризмом – мифом всемогущего человека, стоящего в центре Вселенной, с мифом художника-гения; борьба против индивидуального производства искусства, против самого понятия искусства. Из этого выходит следующее: радикальные авангардисты выступали демистификаторами культуры.

С приходом дадаизма на художественную сцену произошло воплощение в реальность проекта анти-эстетики; реализовались входящие в нее процессы демистификации и «снятия искусства».

Провозглашенная вслед за лозунгом «Бог умер» (Ф. Ницше) дадаистская идея «искусство мертво» полностью отразила стремление уйти за пределы того, что называлось искусством, лишить его права на существование, «растворить в спонтанно протекающих процессах» [Седелник, 2010, с. 14]. Эта идея вела искусство к нулю для полного его обновления и одновременно для лишения его какой-либо эстетической направленности. Художники-дадаисты следовали по принципу, которым объяснял логику антиискусства Жорж Батай: «закон разрушения и суверенное истребление порядка есть закон Вселенной» [Якимович, 2009, с. 246].

Процесс иконоклазма, начатый ранним авангардом, был прочно утверждён дадаизмом, при этом иконоклазм тут приобрел радикальный характер. Дадаизм окончательно разорвал отношения с иконографией, основанной на мимесисе. Вместо этого он решительно заявил о возникновении новой традиции художественного творчества – традиции, в которой постоянно присутствует сомнение в праве искусства на жизнь. Такая противоречивость свойственна любому движению в рамках авангарда, но в дадаизме она присутствует в не прикрытом эстетическими претензиями виде. Ориентирование на витализм (в том числе идея «обращения» искусства к жизни) в дадаизме важнее эстетической «кажимости» [Седелник, 2008, с. 50]. Для этого движения понятие эстетического не больше, чем пустой звук.

Дадаисты видели в разрушении искусства путь для развития, продвижения вперед. До этого протестная практика художников и критика основ европейского искусства не носили столь агрессивный и радикальный характер, и, уж тем более, не стремились разрушить фундамент миметического искусства. Разрушив иконографию, основанную на мимесисе, дадаизм (и другие радикальные авангардистские течения) создал новую особую иконографию – абстрактную, «нулевую», возвращающую к точке отсчета и преображающую искусство. В этих действиях дадаизм проявил свой эстетический анархизм. Художнику давалась неограниченная власть, он творил заново мир, новую жизнь и новое искусство, адекватное современности. Анархия как деконструкция основ («архэ»), спутник цивилизационного процесса, без нее не мыслится перманентное обновление искусства и жизни. «Искусство преобразует суть предмета, его arch, и в этом смысле любое творчество изначально анархично, потому что идет против вещной основы предмета...» – рассуждает российский и американский искусствовед Нина Альбертовна Гурьянова [Гурьянова, 2000, с. 95].

Большие изменения ожидало и категорию произведения искусства. Теперь, в дадаизме, произведение стало способом визуализации анти-эстетики; стало *objet trouvé* [с франц. «найденный объект»] – результатом не индивидуального производства, а случайной находкой, способом соединения искусства и жизни. Оно лишилось эстетической ценности вообще. Художники подрывали подлинность произведения механической репродукцией, подрывали миф о гениальности творца, подавляли ауру произведения (В. Беньямин) и «созерцательные формы эстетического опыта, заменяя их коммуникативным действием и обращением к одновременному коллективному восприятию» [Бухло, 2015, с. 25].

Из вышеизложенного вытекает вывод об обусловленности становления анти-эстетики в дадаизме ее последовательным, планомерным введением: развенчан миф о художнике-гении, из-за этого исчезает антропоцентризм, свергается идеал человека-демиурга, затем уничтожается аура произведения, оно лишается оригинальности, и как результат – искусство «снято», развенчана культура и главный итог – анти-эстетика вступает в права, становится новым способом художественного высказывания, его территорией.

Дадаизм появился на свет, когда окончательно распаталась конструкция европейской культуры (в 1916 г.), и именно в это время сложилась благоприятная ситуация для «иконоборческой активности» [Седельник, 2008, с. 49]. Вызревая в лоне футуризма, кубизма и экспрессионизма, он превратился в «плавильную печь» (Х. Шрёэр) авангарда, он «радикализовал тенденции критики культуры, довел их до бунта, до абсолютного отрицания» [Седельник, 2008, с. 49]. Дада критиковал и осуждал не только своих предшественников, но и современников за недостаточную смелость и радикализм. Дадаизм представлял собой поток противоречий, собрание разных креативных моментов, направленные на разрушение «подражательного» искусства, трансформируя формальную структуру картин и стихов; дадаисты стремились превратить язык в звук, трансформировать его в сложные образы.

Обращаясь к проблеме зарождения анти-эстетики и классификации, представленной в 1853 году Розенкранцем [Rosenkranz, 1853, p. 6-10], надо отметить, что, будучи в рамках эстетического поля, классификация Розенкранца является вполне адекватной для характеристики авангардных движений. Важно учесть, что дадаизм как первый радикальный авангард и как «кузница» современной анти-эстетики характеризует себя тремя центральными теоретическими и практическими принципами (описанными Розенкранцем наряду с прочими): *случайное, абсурд, карикатура*. Они же составили ядро произведения анти-искусства, порвавшее с эстетикой и принципами искусства. Эти принципы визуально продемонстрировал коллаж (монтаж), построенный на соединении нескольких реальностей. Это был вовсе не кубистский коллаж, подчиняющийся эстетическому началу, а объект, предназначенный для «чтения» [Бюргер, 2014, с. 119], хоть так же продолжавший традицию разрушения единого пространства произведения.

Случайное. Этот аспект играет чуть ли не основную роль в дадаистском произведении. Авангардисты-радикалы обозначили «случайное» как общее правило, неотъемлемым элементом дадаистского (и авангардистского) произведения. Понятие случая связано с автоматизмом – методом, который активно применялся сюрреалистами (и был теоретически обоснован А. Бретоном в «Первом манифесте сюрреализма»). Метод автоматизма можно по праву считать изобретением дадаистов, которые использовали его как в изобразительном искусстве, так и в поэзии. Дадаисты, в особенности цюрихские, понимали этот метод как отказ от контроля творчества сознанием, руководящим фактором при создании работы были силы бессознательного. «Закон случая, подобный праисточнику бытия, способен создавать жизнь. Следующий этому закону, творит истинную жизнь» [Хофман, 2004, с. 413] – пишет Ханс (Жан) Арп, с именем которого было связано создание многочисленных «случайных» коллажей.

Случай – это исходная точка дадаизма» [Элгер, 2006, с. 30] – писал Ханс Рихтер. Принцип случайности также является одним из трех главных тезисов авангардного произведения (В. Хофман) [Хофман, 2004, с. 63].

Согласно принципу случайности, произведение создавалось не целенаправленно и просчитано, а по воле случая. Акт создания «случайных» произведений бросал вызов всей цивилизации, столетиями создававшей геометрические законы, теории пропорций и оптики. Показательным примером будут «случайные коллажи» Ханса Арпа, который использовал коллаж в качестве проводника «композиционной случайности» [Искусство с 1900 года, 2015, с. 137], разбрасывая клочки бумаги и клея их в том положении, в каком упали (*рис. 1-2*).

Абсурд. Дадаизм не был бы самим собой без этого аспекта. Абсурдность движения проявлялась не только в идеях («Дада появился прежде, чем он появился»), но и в художественной практике. Принцип абсурда можно найти в философских измышлениях авторов, в призывах пустить в свою жизнь зерно абсурдности, быть против дада, будучи причастным к нему (В. Аренсберг). Идейной проекцией и отражением абсурда современной жизни стал пресловутый коллаж – мешанина из повседневных материалов – хаос и абсурд жизни. Примером может послужить «Фонтан» Марселя Дюшана и его другие реди-мейды. Посредством изобретения реди-мейда демонстрировался новый тип художественного высказывания, «свободного от категорий вкуса, смысла, разума, морали» [Якимович, 2009, с. 195].

Рис. 1
Ханс Арп.
Коллаж, созданный по законам случая, 1917.



Рис. 2
Ханс Арп.
Коллаж, созданный по законам по законам случая, 1917.

В 1915 году Дюшан полностью отказался от живописи, решил не обрекать себя на «вечную вторичность». Он хотел создать искусство, которое не было бы искусством. Это абсурдное стремление вылилось в то, что в 1913 году появился его первый реди-мейд – велосипедное колесо на табурете.

«Фонтан» (1917) (рис. 3) представляет собой эстетически переосмысленный предмет из обычной жизни – писсуар. Потребительский товар, произведенный в промышленных масштабах, не имеющий автора, не обладающий оригинальностью и эксклюзивностью, превращается Дюшаном в предмет искусства. Его концепция состоит в том, что произведением искусства может быть любой предмет, снабженный атрибутами произведения искусства. Тут постамент делает из писсуара скульптуру, выделяет его из окружающей среды. Подпись «R. Mutt 1917» характеризует объект как



Рис. 3
Марсель Дюшан.
Фонтан, 1917.

произведение искусства. Далее Дюшан помещает писсуар в выставочное пространство. Важным открытием Дюшана было то, что предмет определяется посредством своего контекста, в разной среде он воспринимается по-разному. Дюшан своим «Фонтаном» совместил две несовместимые реальности; он поместил объект из повседневного быта в музейное пространство (соединение «низкого» с «высоким»), тем самым совершив превращение не-искусства в искусство и «абсурдный» художественный акт.

Этим актом надления обыденного предмета художественной ценностью Дюшан довел логику иконоклазма и эстетику отрицания мимесиса до апогея, произошел отказ от произведения искусства как «предмета-для-созерцания» [Лишаев, 2016, с. 176]. Создавая произведения искусства из найденных объектов, Дюшан дает отпор традиционному мифу о гениальном творце, он напрямую говорит о «негениальности» своих работ. Он стирает границу между искусством и не-искусством; предмет потребления обретает загадочность, будучи представленным как произведение искусства.

Совершенно другим явлением была MERZ-живопись (рис. 4-5) Курта Швиттера – произведения из эстетически переосмысленного повседневного мусора – оберток, банок, фантиков, ненужных тканей, кусочков дерева, фрагментов фотографий – всего того, что попадется под руку. Он заставлял зрителя видеть в мусоре эстетический объект. Пусть в своей практике он не отрекался от эстетики и не разделял идеи анти-искусства, он использовал в создании произведений принцип абсурда, любимый дадаистами и радикальными авангардистами.



Рис. 4
Курт Швиттерс. Мерц- картина 29А.
Картина с вращающимся колесом, 1920.

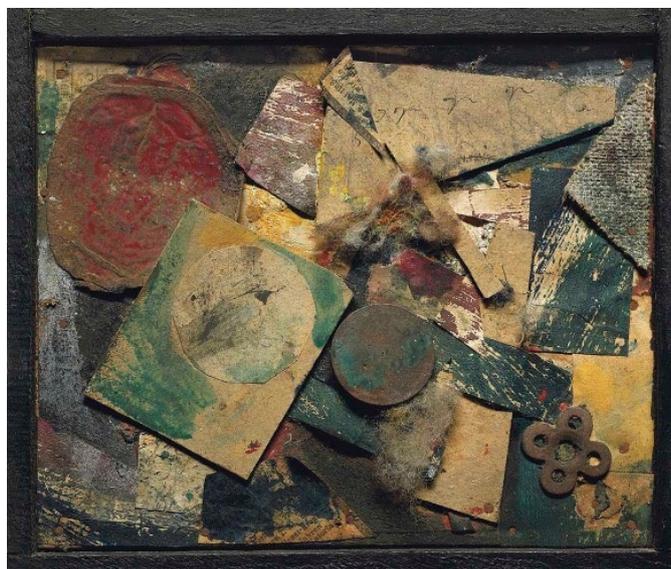


Рис. 5
Курт Швиттерс. Мерц-картина 15.
Картина с Дамой, 1919.

Карикатура. Этот аспект в искусстве всегда связывался с культурой критики (критики высших слоев низшими и наоборот). Карикатуры, которые создавались простым людом, отражали комизм жизненных ситуаций, отдавали иронией, гротеском, высмеивали человеческие пороки, а самой главной целью карикатуры была критика. Дадаизм, пользующийся языком низовой культуры, избрал карикатуру как выразительное средство, понятное для всех. Карикатура Дада критиковала политику, общественное устройство, мораль, искусство, людские пороки; выступала как ангажирующий (вовлекающий) элемент. Карикатурное «Я» дадаизма было больше всего свойственно берлинцам – Хаусманну, Хартфилду, Гроссу и др. Причиной этого была тяжелая обстановка в Берлине – следствие войны, голод, периодические восстания и демонстрации. Деятельность берлинской группы была связана прежде всего с политическим протестом.

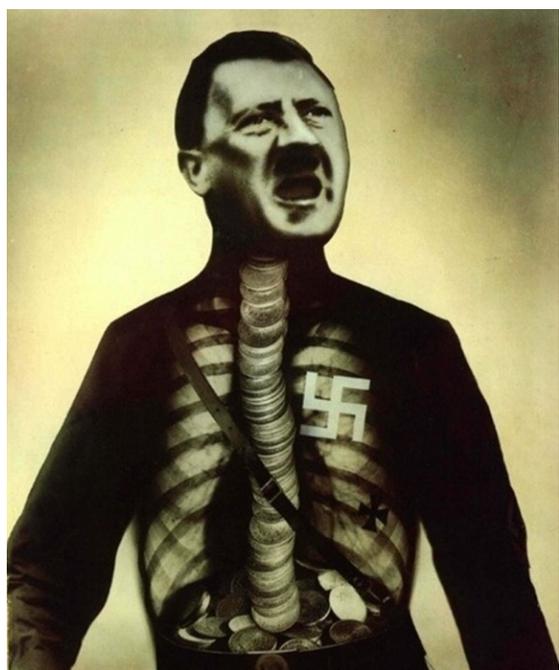
Берлинская группа развила язык дадаизма, начав использовать фотомонтаж, до этого известный по работам русских конструктивистов и итальянских футуристов. Техника была основана на принципе коллажа, но вместо склеенных друг с другом изображений были сфотографированные. Такие работы обладали большей достоверностью и реалистичностью.

Карикатура и в этом случае была визуализована с помощью принципа коллажа и фотомонтажа, изобретенного Дж. Хартфилдом. Тот отличался особенной критичностью в своем творчестве. Он добивался тщательной ретуши (с помощью аэрографа) для достижения максимальной реалистичности. Отдельное место в творчестве Хартфилда занимали карикатуры Гитлера (*рис. 6-7*). Художник смело обличал пороки будущего фюрера, образ получался критическим, острым и язвительным.

Рис. 6
Джон Хартфилд.
Значение гитлеровского приветствия:
маленький человек просит больших подарков.
Девиз: «За мной миллионы!», 1932.



Рис. 7
Джон Хартфилд. Адольф-сверхчеловек.
Поглощает золото и изрыгает железо, 1932.



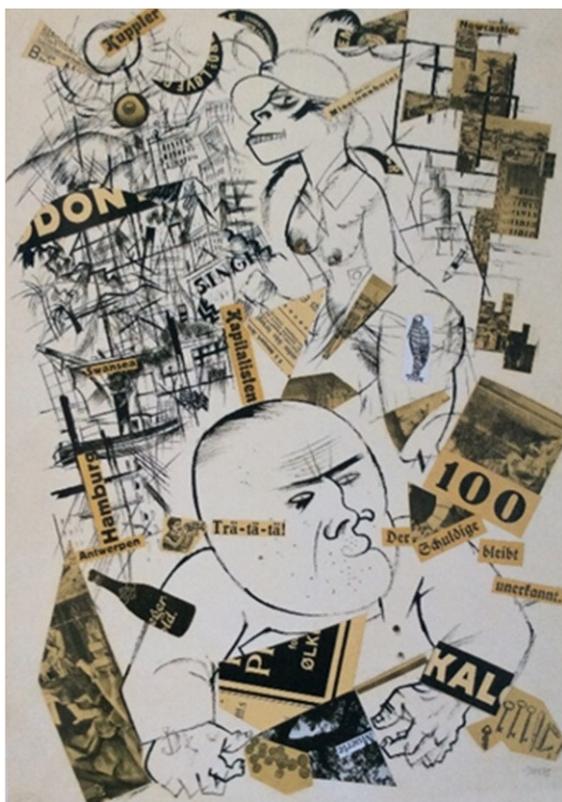


Рис. 8
Георг Гросс. Виновный не опознан, 1919.

«Живописные» коллажи-карикатуры делал Г. Гросс (рис. 8) – пером и карандашом рисовал гротескные лица и фигуры, рядом клеил вырезки из газет и открыток. Его герои не обладают портретными чертами, но в них узнаваемы представители социальных слоев. Он изображал жертв и победителей войны, констатировал грань между немецким народом – бедняками и богачами.

Все три аспекта сыграли важную роль в сложении и развитии дадаизма, отражают суть его анти-эстетики, демонстрируют основные черты этого феномена в рамках дадаизма. Они характеризуют дадаизм как движение, вышедшее за рамки эстетики, мыслящее себя вне искусства, вместо этого предлагающее миру новое искусство. Введя эти аспекты, дадаизм отказался судить об искусстве на основании эстетических критериев; фактически три представленных аспекта явили собой новые «ценности» нового искусства.

Дадаизм своими практиками смог не только заложить основы анти-эстетики, изучаемой уже во времена постмодерна, но реализовал ее, довел до триумфа в историческом авангарде. Благодаря введению дадаизмом анти-эстетики как поля высказывания был дан толчок к развитию этого феномена в постмодернизме, в рамках которого изучался. Анти-эстетика в дадаизме достигла своего расцвета и обнажила праоснования искусства.

Практики дадаизма и внедрение ими анти-эстетики привели к дальнейшему развитию этого феномена в рамках постмодернизма. Дадаизм «открыл двери» для анти-эстетики и для ее функционирования как поля художественного высказывания в последующие годы (после 1940-х гг.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бухло Б.Х.Д. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955-1975 годов // Бенджамин Бухло. – Москва: V-A-C press, 2016.
2. Бухло Б. Социальная история искусства: модели и понятия // Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. - Москва: Ad Marginem Press, 2015. – С. 21-27.
3. Бюргер П. Теория авангарда / П. Бюргер; пер. с нем. С. Ташкенова. – Москва: V-A-C press, 2014.
4. Гурьянова Н.А. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти

A. Boie *Question of expression of an anti-aesthetic of dadaism and its classification*

- Н.И. Харджиева / под ред. М.Б. Мейлаха, Д.В. Сарабьянова. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – С. 92-108.
5. Дюв де Т. Неволяники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан / Т.де Дюв; пер. А. Шестакова. – Москва: Ad Marginem, 2016.
6. Дюв де Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Т.де Дюв; пер.с фр. А. Шестаков. – Москва: Изд. Института Гайдара, 2012.
7. Лишаев С.А. Эстетика пространства / С.А. Лишаев. – Санкт-Петербург: «Алетейя», 2016.
8. Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты / В.Д. Седельник. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010.
9. Седельник В.Д. Дадаизм и постмодернизм // Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / ред.-сост. В.Ф. Колязин. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2008. – С. 45-72.
10. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хофман / Пер. с нем. А. Белобратова; ред. И. Чечот, А. Лепорк. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2004.
11. Элгер Д. Дадаизм / Д. Элгер, ред. У. Гросеник / пер. с нем. Т.А. Граблевской, Л.И. Кайсаровой. – Москва: Taschen, Арт-родник, 2006.
12. Якимович А.К. Эпоха сокрушительных творений. Из искусства и мысли XX века / А.К. Якимович. – Москва: Галарт, 2009.
13. Rosenkranz J.K.F. Ästhetik des Häßlichen. Königsberg, 1853.
14. The anti-aesthetic: essays on postmodern culture. Edited, intro. by Hal Foster. Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.

REFERENCES

1. Buchloh B.H.D. *Neoavangard I kul'turnaya industriya. Stat'i o evropeiskom i amerikanskom iskusstve 1955-1975 godov* [Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975]. Moscow, V-A-C press, 2016.
2. Buhloh B. Sizial'naya istoriya iskusstva: modeli I ponyatiya [Social history of art: models and conceptions] in *Iskusstvo s 1900 goda. Modernism, anti-modernism, post-modernism* [Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015, pp. 21-27.
3. Bürger P. *Teoriya avangarda* [Theory of the avant-garde]. Moscow, V-A-C press, 2014.
4. Duve de T. *Nevolniki Marksa: Bois, Uorhol, Klyain, Duchan* [Cousus de fil d'or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp]. Moscow, Ad Marginem, 2016.
5. Duve de T. *Zhivopisnyi nominalism. Marcel Duchan, zhivopis' i sovremennost'* [Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernite]. Moscow, 2012.
6. Elger D. *Dadaism* [Dadaismus]. Moscow, Taschen, 2006.
7. Guryanova N.A. Estetica anarhii v teorii rannego russkogo avangarda [Anarchy aesthetics in theories of early russian avant-garde] in *Poesiya i zhivopis'. Sb.trudov pamyati N.I. Hardzhieva*. Moscow, 2000. Pp. 92-108.
8. Hofman V. *Osnovy sovremennogo iskusstva. Vvedeniye v ego simvolicheskiye formy* [The foundations of modern art. Introduction to symbolic form]. Saint-Petersburg, 2004.
9. Lishaev S.A. *Estetika prostranstva* [Aesthetics of space]. Saint-Petersburg, 2016.
10. Rosenkranz J.K.F. *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg, 1853.
11. Sedel'nik V.D. *Dadaism i dadaisty* [Dadaism and dadaists]. Moscow, 2010.
12. Sedel'nik V.D. Dadaism i postmodernism [Dadaism and post-modernism] in *Germaniya XX vek. Modernism. Avangard. Postmodernism* [Germany XX century. Modernism. Avant-garde. Post-modernism]. Moscow, 2008, pp. 45-72.
13. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Edited, intro. by Hal Foster. Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.
14. Yakimovich A.K. *Epoha socrushitel'nyh tvoreniy. Iz iskusstva i mysli XX veka* [Epoch of shattering creations. Of art and conception of XX century]. Moscow, Galart, 2009.