

Феномен стиля в искусстве: его генезис, эволюция и будущее

Явление «стиль» в науке: в искусствоведении, культурологии, истории и философии исследовалось довольно широко, и многие ученые пробовали понять этот феномен. Казалось бы, что можно *нового* сказать о стиле? Но наша Школа нового Конкретного искусствоведения неоднократно сталкивалась с *псевдонаучностью* терминологии Старого искусствоведения, в отсутствии или искажении в нем *сущностных* определений основных понятий.

Поскольку «эстетизированное *полунаучное* мышление... всегда льнуло к искусству, чувствуя свое кровное, хотя и не вполне законное, родство с ним» [1, 266], то отличительная его черта – *неопределенность* основных понятий, их *не научный*, а бытовой, обыденный характер, о чем говорил В.В. Вейнгольд [2, 47]. С этим согласны многие ученые, а Штейнер полагал: «Мы вновь застряли в главных вопросах познания и в наивысших художественных проблемах. Старое насквозь прогнило» [22], и верно предлагал, «что нужно искоренять ложь и стремиться к истине, и если вы желаете говорить об искусствах, необходимы ответственность и знания» [21].

Но Старое искусствоведение явно не стремится к этим идеалам: «многие примеры современного «художественного языка» крайне сложно принимать всерьез. Это «язык»... часто вполне намеренно делается непонятным,.. без какого-либо определяемого содержания» [5,75]. К. Гринберг добавляет: «Они привносят современный обывательский вкус, *маскируя его под новаторство* и обертывая его в высокопарный художественный жаргон» [19].

При этом Старое искусствоведение с ее *псевдонаучным* пониманием основных явлений в изобразительном искусстве, начиная от его генезиса и заканчивая эпигонским тупиком «постмодернизма», *тормозит дальнейшее развитие искусства*. Если эта школа «не имеет научного характера – и тогда ей не место в университетах, или она его имеет – тогда пусть она именно его и выставляет наружу» [6, IX-X]. Но наши исследования в области авангардного искусства, абстракционизма показали, в каком глубоком заблуждении находится современное искусствоведение.

Так, понимая авангардизм, как явления *только XX в.*, Старое искусствоведение вычеркивает из истории искусства авангардизм XIX в., все остальные факты *открытия новых форм художественного выражения* – *сущностной* основой авангардизма. Искусствоведы Старой школы все время путают реализм с натурализмом, модернизм с авангардизмом: «Чаще всего между обоими терминами не делается различия, и они используются как синонимы... по существу, не научно, а обиходно» [16, 101], что подтверждает псевдонаучность Старой школы. Такая же неразбериха в понимании «стиля».

«В искусстве *легко* можно увидеть, что каждый стиль имеет свои теоретические основы и систему» [13, 126], – вполне резонно заявляет Мартирос Сарьян. Но, почему же, при *визуальной* «легкости», теоретические основы и, тем более, «системы» *полностью отсутствуют*, как в плане определения понятий, так и в плане *понимания* стилей?

Так, пытаясь определить понятие «стиль», А.С. Смелый сталкивается с логическими проблемами: «Стиль» – феномен культуры, имеющий свой механизм ограничения конкретного содержания» [14, 80]. Под это «замечательное» определение попадают почти все феномены культуры: живопись, скульптура, спорт, футбол и даже рыбалка. Это *неопределенное* понятие, не раскрывающее *сущностную основу* понятия «стиль». А потому А.С. Смелый приводит еще «дюжину» таких же *неопределенных* авторских определений понятия «стиль»: «Стиль – это способ отражения и развития» [14, 82]. «Стиль, как сумма систем связи, понимается как форма сосуществования «систем обеспечения» определенного уровня культуры» [14, 80].

При этом «стиль» А.С. Смелый рассматривает с разных точек зрения, для всех давая новое определение: «С *формальной* стороны стиль – это устойчивая общность художественных признаков, связанных между собой отличительными особенностями, определенными случайностями, произвольным выбором, неожиданными контактами и традициями» [14, 80]. «С *позиции художника* «стиль» - это устойчивая совокупность художественных и материальных признаков, принципов, традиций, средств и приемов художественной выразительности» [14, 81].

И хотя он утверждает, что «слово «стиль» как термин в искусстве *глубже и полнее, чем традиция и канон*, и отражает *теоретическую* форму развития искусства» [14, 81], его определение распространяются и на «канон», и на «традицию», и на *творческую манеру*: там тоже *сущностная основа* – «устойчивая общность художественных признаков, связанных между собой отличительными особенностями» (см. выше).

Даже явление «авангардизм» у А.С. Смелого *подменяет* понятие «стиль»: «Стиль как способ *развития истории искусства*, ищет пути увеличения и изменения *границ новизны* у видов искусств, у художественных образов, в композициях» [14, 82]. Что ж, «можно... говорить уже о другой крайности – о моде на научность, о поверхностном наукообразии, о скороспелом и самоуверенном тоне научности» [1, 266], что «часто приводит к крайнему понижению уровня проблематики, к обеднению предмета, подлежащего изучению, и даже к *подмене этого предмета* – в нашем случае» [1, 266] понятия «авангардизм» – понятием «стиль».

Направления в искусстве (импрессионизм, кубизм и пр.) необоснованно называют «стилями», творческая манера художника – «стиль», даже эклектика – отсутствие, смешение стилей, по-сути, противоположность стиля, в Старом искусствоведении – «стиль». Куда ни кинь – повсюду «стиль»!

«Стиль, как *родоначальный способ* художественного отражения мира, формирует уровень культуры *цивилизации*» – утверждает А.С. Смелый, даже не задумываясь, что два из «родоначальных» способов: *абстракционизм* и *реализм*, возникли до появления цивилизаций. Увы, с понятиями *рода, вида*, с другой терминологией у Старого искусствоведения всегда были проблемы.

Зато А.С. Смелый, опираясь на теории западных искусствоведов Виоллеле-Дюка и Сезара Дали, *открыл секреты* «Способов созидания»: «Способы созидания связаны циклом: «стиль – эклектика – синтез – стиль» [15, 62]. И у не-

го уже не «стиль» ищет *границы новизны*, а «Синтез» является способом сознания мира и его новизны, *способом сотворения новизны* у видов искусства» [14, 83] – теперь не авангардизм, а «Синтез» двигает искусство.

Во-первых, возможности *новизны* у видов искусств создает не «синтез», а авангардизм, и *способом познания* мира является не только «синтез», а *диалектическое единство* анализа и синтеза, как методов логического исследования мира. А во-вторых, *авангардизм* в искусстве существовал как *синтетический*, где шло усложнение от простого к сложному, так и *аналитический* (XIX–XX века), где выделялась и исследовалась какая-либо сторона, грань изобразительного искусства [18, 113-127, 128-142].

«Построить науку о той или иной области *культурного творчества*, сохранив всю *сложность, полноту и своеобразие предмета*, – дело в высшей степени трудное» [1, 266], а делать это, не определив его основные понятия, значит завести исследование в тупик. Как определяет понятие «стиль» *авторитетные* ученые, наука?

В «Кратком словаре терминов изобразительного искусства» коллектив ученых во главе с Е.В. Баркгаузенем *обуславливает* «стиль» единством *идейного содержания*: «Стиль – «Исторически сложившаяся устойчивая связь образной системы, *средств и приемов* художественной выразительности, обусловленная единством идейного содержания» [14, 80]. Но является ли стилем «эkleктика»? Она ведь тоже «исторически сложившаяся устойчивая связь образной системы», но связь внутренне *несоединимая*, хотя в идейном плане – полное единство.

В «Философском словаре» под редакцией М.М. Розенталя «стиль» *обуславливается* идеологией *власти*: «СТИЛЬ (в искусстве) – исторически сложившаяся, устойчивая общность образной системы, средств и приемов художественной выразительности, обусловленная единством *идейно-эстетического* и общественно-исторического содержания» [17, 393]. Но не «стиль», а именно «эkleктика» как раз и обуславливается предлагаемым единством *идейного* и общественно-исторического «содержания», давления диктаторских режимов на всю культуру.

В определении С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой впервые *сущностной основой* стиля объявляется не идеология и историзм, а *близость выразительных художественных* компонентов: «СТИЛЬ – 1. – Совокупность черт, *близость выразительных художественных приемов и средств*, обуславливающих собой единство какого-н. *направления* в творчестве» [11, 756]. Но все эти определения понятий не раскрывают *сущностной основы* «стиля», и могут относиться к понятиям *рода* (*тип* искусства), *вида* – «направлениям» (импрессионизм, кубизм) и подвида (неопластицизм, ташизм).

А содержание понятия «стиль» в искусстве, его определяющий объем *обширней*: он не ограничен *родом, видом*, а представляет *синтез* направлений или течений изобразительного *искусства, архитектуры и дизайна*, причем, не в *содержательном*, а в формально-эстетическом аспекте. В любом из стилей: в Романском, в Готике, в Барокко и в Модерне мы видим это *эстетическое триединство*.

Можно назвать «стилем» все явления в искусстве: авангардизм, понятия рода, вида и подвидов, но феномен стиля на *научном уровне* – глобальное и *синтетическое* явление: «Стиль (в искусстве) – совокупность *эстетически родственных* изобразительных, архитектурных и дизайнерских направлений в культуре, исторически определяемых эволюцией гносеологического процесса, средств и способов производства и общественных отношений (определение В.И. Пронькина и А.В. Пронькина).

Особенная роль в «Способах созидания», в формировании «стиля» у А.С. Смелого отводится *эклектике*. Является ли она *стилем*? Нет – в ней отсутствует единство *эстетически родственных* направлений: «ЭКЛЕКТИКА – (греч. *eklego* – выбираю) *беспринципное смешение* различных, зачастую противоположных» [11, 471] художественных форм архитектуры, скульптуры, живописи. Более обширное понятие: «ЭКЛЕКТИЗМ – Неорганическое, чисто внешнее соотношение внутренне *несоединимых* взглядов, точек зрения, методов» [11, 894], подтверждает это.

Но А.С. Смелого это не смущает: «Эклектика» из «видов» стилей *своими способами* формирует «род стиля». Способы эти включают регулировку «свободы» и «необходимости» творчества. То есть регулировку «вкусов» заказчика и исполнения... и *образование новых видов*» [14, 82]. В этих суждениях – странная трактовка «свободы» творчества художника *в зависимости* от «вкусов» заказчика, являющейся *основой всякой эклектики*.

Авангардизм в искусстве, *образование новых видов*, направлений (кубизм, фовизм) является *причиной* формирования *новых стилей*, а не наоборот, тем более, это не «вкусы» заказчика. Причиной же возникновения эклектики становится или временное *отсутствие авангардизма* (гносеологический аспект) в изобразительном искусстве, или *его запрет* «заказчиком» – тоталитарными режимами (политико-идеологический аспект).

Пример тому – запрет авангардизма в СССР, фашистских государствах. А следствие – возникновение угодной тоталитаризму (вкусам «заказчиков») и лакействующим исполнителям-«творцам» политизированных эклектик в архитектуре и дизайне. Об этой ли «свободе творчества» мечтает А.С. Смелый? «Регулировка» или «выбор» становится способом «работы эклектики» [14, 82]. С регулировкой «госпожи эклектики» нам все понятно, а выбор «свободы творчества» тоже ясен: или лакействуй, господин «творец», или твори свободно, но без заказов, умирая с голоду, а хуже – в концентрационных лагерях.

Теперь, когда нами исследованы *сущностные* основы понятий, связанные с феноменом «стиль», давайте проследим его генезис и эволюцию в истории. Зачатки стиля «Модернизм», его *генезис* мы обнаружили в скотоводческом периоде. Возможно, это вызовет недоумение в кругах искусствоведения Старой школы, но что есть «модернизм»? В понятии неопределенность, путаница: «Сначала Модернизм назвали «Авангардом», но этот термин создавал угрозу пониманию явления к настоящему времени, так как *вводил всех в заблуждение*» [19].

Даже Великий Greenberg «*заблудился*» в этих двух явлениях. Но выход прост: «Авангардизм» и «Модернизм» – понятия разные. Причем, «авангар-

дизм» – понятие *подчиняющее* (общее): открытие *новаторских* художественных форм во все времена (а не только в XX в.). А «модернизм» – понятие (явление) *подчиненное*, составная часть «авангардизма», но, как и он, явление *глобальное*, а не только «конца XIX – начала XX века» [7, 638].

Нарушив исторические рамки, Старое искусствоведение искажает также *сущностную основу* понятия «модернизм», приписав ему «разрыв с реализмом, отказ от старых форм и поиск новых эстетических принципов» [11, 353]. Во-первых, модернизм порывает не с *реализмом* (П. Гоген, Э. Бернар, А. Модильяни), а с *натурализмом*, а во-вторых, открытие (не поиск) *новых эстетических принципов* – «прерогатива» авангардизма.

А *эстетические принципы Модернизма* были открыты в культуре скотоводческого периода, исследованного А. Лотом, затем эволюционировали в культуре Древнего Египта (каноны), Передней Азии, ранней Античности, Средневековья, неомодернизма конца XIX – начала XX вв. Наиболее верно и научно они отражены в определениях «Модерна» как стремление «к *конструктивности, чистоте линий, лаконизму и целостности форм*» [11, 353], и, добавим: к *плоскостности* в направлениях искусства.

Но «Модерн» – не только «направление», он распространялся и на архитектуру, и на весь дизайн вещей: автомобилей, паровозов, одежды – на всю культуру своего времени, что нами определено *понятием «стиль»*.

Отсюда – наше *авторское* определение понятия: «Модернизм – общее название разных направлений, стилей в искусстве разных времен, сходных в эстетической концепции: *стремление к плоскостности, конструктивности, чистоте линий, лаконизму и целостности форм*» (определение В.И. Пронькина и А.В. Пронькина).

В XX в. французский археолог, профессор Анри Лот в своей книге привел каталог рисунков из 12-ти различных «стилей и наслоений... причисляемых ныне к «натурализму» [9, 103-105], (вернее, к реализму – автор), являющихся новаторскими по форме. Среди них – стремящиеся к *конструктивности*: «плечи и глаза изображаются в фас, а остальные части тела – в профиль» [10, 34]. В них тоже *плоскостность, лаконизм чистота линий, целостность форм*. Такие же эстетические принципы – в архитектуре (хижины), в предметах быта, во всей культуре скотоводов Тассилин-Аджера.

С рождением *цивилизаций* эстетика Модернизма воплотилась в архитектуру городов, дворцов и храмов, в изобразительное искусство (каноны) и дизайн, образовав *стиль «Модернизм»* Древнего Египта. Эволюционируя в *стилях «Модернизма»* Передней Азии, ранней Античности, *стиль «Модернизм»* оттачивался и видоизменялся в их культурах.

А вот «отходом от реализма» и, соответственно от «Модернизма» становится открытие *натурализма, линейной перспективности* в Древней Греции (сер. V в. до н.э.). Это способствовало созданию стиля «Натуроклассицизм» (авторское определение), эволюционирующего затем в Древнем Риме и завершившегося вместе с его падением и зарождением феодализма с идеологиями: христианством и исламом.

Идеология христианства, проповедующего *эстетику аскетизма*, и ислама, *запретившего* изображения животных, человека, вступает в противоборство с эстетикой *натуроклассицизма*. Это способствует возникновению периода *эклехтик* (христианские страны – VI–XI вв., мусульманские – VII–X вв.), где эстетика *натуроклассицизма* смешивается с эстетикой *модернизма*.

И только разработав новые, *авангардистские* принципы Средневекового *абстракционизма* (орнамент, узор, письменность: готический шрифт, арабская вязь, православный шрифт), *модернизма* (Средневековая миниатюра, живопись, скульптура, Восточная миниатюра, Православная икона, монументальная живопись), культуры монотеистического Средневековья *обретают* свои собственные *стили*.

Эпоха христианских *стилей* дает Европе (католичеству) два стиля: Романский и Готический, в основе их – эстетика Средневекового Модернизма. Византия формирует стиль Православного Модернизма, эволюционировавший в стиль Русского Православного Модернизма (русская архитектура, А. Рублев, Д. Черный, русская икона) с его особенной, возвышенной эстетикой.

Модернизм ислама создает Восточный стиль: торжество исламского абстракционизма, арабской каллиграфии, узора и орнамента. В основе – те же эстетические принципы: *плоскостность*, *лаконизм* архитектуры, пред-метов быта, удобные для украшения орнаментам и каллиграфией: «*Вся восточная плоская орнаментика... принадлежит к величайшим и наиболее самобытным созданиям исламского искусства*» [3, 833-834], – подтверждает К. Вёрман. Даже запретные изображения животных и человека находят выражение в Восточной миниатюре – «жемчужине» искусства мусульман.

Эпоха Возрождения дает искусству стиль «Ренессанс», основанный на *натурализме*, *линейной* и *воздушной* перспективе, научно обоснованной Л. да Винчи, который «*был также больше ученым с его экспериментами*» [20, 59]. Другим важнейшим фактором становится генезис буржуазных отношений, и устранение влияния церкви на науки и искусство. Увидев *силу достоверности* натуроклассицизма, церковь использует это «чудо» в росписях храмов и в картинах. Достигнув *апогея* в барокко, которое «*в сущности, было прямым, естественным продолжением ренессансного стиля*» [8, 108], натуроклассицизм вступает в *противоречие* с развитием средств производства.

Машинизация производства (мануфактуры, фабрики) востребовала *новую эстетику* продукции, упрощенную и *более удобную* для изготовления вещей *машинным* способом [12, 97-98]. И эта стилевая эволюция от *стиля* «рококо» до *стиля* «бидермейер», «*логически вытекающих из хода развития* мебельных фирм» [8, 178], периодически прерывалась *эклехтиками*, которые навязывались тоталитарными режимами: Людовик XVI (1744–1793) – *классицизм*, Наполеон – *эклехтика* Консульства (1799–1804), затем – *ампир* (1804–1813), даже *эклехтика* «Эклехтика», которую искусствоведы Старой школы называют то «*стилем* королевы Виктории», то «*стилем* Луи-Филиппа» – пример нелепости и *псевдонаучности*: *эклехтика* – не стиль.

Еще одной причиной, тормозящей эволюцию *естественных* «машинизированных» *стилей*, было отсутствие *новой эстетики* в изобразительном искус-

стве. Ее с середины XIX в. начинает разрабатывать *аналитический авангардизм* [12, 98-99] в направлениях и течениях (импрессиях) от импрессионизма до 70-х гг. XX в. А следствием этой эволюции становятся *стили*: модерн, конструктивизм, функционализм, минимализм и пр., определившие всю культуру XX в.

Причем, тоталитарные режимы XX в. (Гитлер, Сталин) также навязывали «имперские» *эстетики* своим державам, борясь с «*дегенеративным*» (Германия) или «*буржуазным*» (СССР) искусством. Демократические страны Запада, *принявшие эстетику* аналитического авангарда и *стилей* машинизированного производства, выиграли в соревновании систем у тоталитарного «социализма». Так СССР, отвергнув авангардное искусство по идеологическим мотивам и при «*теоретическом*» обосновании искусствоведения Старой школы, не смог противостоять культурам Запада и конкурировать с его архитектурой, товарами, несущими эстетику *естественных* для машинизированного производства стилей [12, 99-102].

В 1970-х годах эволюция *монокулярного авангардизма* завершилась. Но Старое искусствоведение, не в силах предложить дальнейшие пути искусству, придумывает «постмодернизм», по-сути, *эпигонское* явление в искусстве: «Модернистский период прошел, открытий больше не будет. Наступил постмодернизм» [4]. И при отсутствии *авангардизма*, в самый разгар «постмодернизма» (1981) Д. Кес рапортует: «Стиль нашей эпохи находится *на стадии становления*» [8, 9]. С чего бы это, сэр? С каких «авангардизмов»?

40-летний застой «постмодернизма» не дал новаторских эстетик, лишь *эпигонски* повторяя авангард XX столетия. Новаторские эстетики и *стадию становления* Стилям XXI века может дать лишь Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* (3-D) искусство.

Это искусство, исследовано в 7-ми направлениях и 14 течениях российским Авангардистом Пронькиным В.И., в 32 научных статьях и 4-х монографиях Школы нового Конкретного искусствоведения, возглавляемой искусствоведом, доктором философских наук, профессором Н.И. Шевченко. Именно Новый Авангард, Конкретное искусство в своих исследованиях *несет бинокулярную эстетику* изобразительному искусству, дизайну и архитектуре будущего. И, несмотря на *вечное противостояние*, даже агрессию Старого искусствоведения *авангардизму*, новаторству в искусстве, именно Новый Авангард *закладывает* на деле первые кирпичики в фундамент *стилей XXI века*. Какими они будут, покажет время.

Список литературы

1. Бахтин М.М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества // Философская эстетика 1920-х годов: собр. соч.: в 7 т. Т. 1. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. – 958 с.
2. Вейнгольд Ю.Ю. Мечта и стремление к высшему, лучшему // Духовное возрождение. – Белгород: Изд-во БГТУ, 2008. – Вып.27. – С. 47-50.

3. Вёрман К. Искусство первобытных племен, народов дохристианской эпохи и населения Азии и Африки с древнейших веков до XIX столетия // История искусства всех времен и народов: в 3 т. Т. 1 – М.: АСТ, 2001. – 994 с.
4. Гельман М. Искусство будущего. – Режим доступа: <http://www.vaulin.net/info.htm?id=16>.
5. Девис Дж. Синтетический подход // Искусство. – 2009. – № 4-5. – С. 75.
6. Зелинский Ф. Предисловие к первому русскому изданию // Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. I – X.
7. Искусство: в 18 т. Т. 7. Ч. 2. / под ред. Аксеновой М.Д. – М.: Аванта +, 1999. – 646 с.
8. Кес Д. Стили мебели; пер. с венгр. М. Алекса, Г. Каргинов, Т. Кирилова и [др.]. – Будапешт: Изд-во АН Венгрии, 1981. – 272 с.: ил.
9. Лот А. В поисках фресок Тассилин-Аджеря; пер. с фр. Н.В. Шилинис. – Л.: Искусство, 1973. – 190 с.: ил.
10. Лувр. Париж. Скульптура / сост. З.Г. Борисова. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 143 с.: ил.
11. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: АЗЪ, 1995. – 928 с.
12. Пронькин В.И., Пронькин А.В. Авангардизм и абстракционизм от древности до Нового авангарда XXI века: генезис, эволюция и будущее искусства: монография – Белгород: ЭКАРТДИЗ, 2008. – 128 с.
13. Сарьян М.С. Из моей жизни / пер. с армян. А.И. Ионнисиан. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 304 с.
14. Смелый А.С. Синтез пространственных видов искусств. Теория, версия – 2000 г. Белгород: Отчий край, 2007. – 194 с.: ил.
15. Смелый А.С. Теория синтеза пространственных видов искусств: где синтез является объективно-научным критерием истории искусств. – Белгород: КОНСТАНТА, 2009. – 88 с.: ил.
16. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1985. – 299 с.
17. Философский словарь / под ред. М.М. Розенталя. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1975. – 496 с.
18. Шевченко Н.И. Пронькин В.И. Пронькин А.В. Авангардизм и абстракционизм – бунт или развитие? Генезис, эволюция и будущее искусства от древности до Нового авангарда XXI в.: монография. – Белгород, Изд-во БГТУ, 2008. – 191 с.
19. Greenberg C. Modern and Postmodern. – Режим доступа: <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.htm>.
20. New John F.H. The Renaissance and Reformation. A Short History. – New York: John and Sons, 1969. – 189 p.
Режим доступа: <http://www.rudolf-steiner.ru/70000010/1346.html>.
21. Steiner R. Die Psychologie der Kunst. / Kunst und Kunsterkenntnis Grundlagen einer neuen Asthetik. Ein Autoreferat 1888, vier Aufsätze 1890 und 1898 und acht

Vortrage zwischen 1909 und 1921. – Т. 271. – Режим доступа: <http://www.rudolf-steiner.ru/70000010/1346.html>.

22. Steiner R. Gesammelte aufsatze zur Kultur – und Zeitgeschichte 1887-1901. – Т. 031. – Режим доступа: <http://www.rudolf-steiner.ru/70000010/1346.html>.

Пронькин А.В. Феномен стиля в искусстве: его генезис, эволюция и будущее // Актуальные вопросы развития отечественного изобразительного искусства в провинции: сб. мат. конф. / Управление культуры Белгородской обл., Белгородский гос. художественный музей. – Белгород: Изд-во ЗАО «Белгородская областная типография», 2014. – С. 168-178.

Пронькин А.В. Феномен стиля в искусстве в аспекте Школы Конкретного искусствоведения // Социально-гуманитарные знания. – 2014. – № 8. – С. 173-180.



Руднев Л., Чернышёв С., Абросимов П., Насонов В.
Здание МГУ. 1949-53. «Сталинская» ЭКЛЕКТИКА



Ван дер Роэ, Джонсон Ф. Сигрем-билдинг. 1958.
Эстетика Супрематизма в архитектуре и дизайне