

А. В. Володина

ORCID 0000-0002-8685-321X

✉ sasha.volodina@gmail.com

*Институт философии РАН
(Россия, Москва)*

НАИВНЫЕ КОПИИ ШЕДЕВРОВ ИСКУССТВА: К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ «НАИВНОГО» ЗНАКА

Аннотация. Объект данного исследования — культурные явления, возникшие в советское время и функционировавшие как элементы массовой культуры: наивные копии с классических произведений искусства. Задавшись вопросом, как устроен художественный эффект подобных копий, мы показываем, что он возникает как игровой эффект «включенного третьего» (по Б. Массуми), реализуется как вариативный избыток и может актуализироваться различными способами, в том числе возвращая банализированным шедеврам их необычность и уникальность. С помощью концептуального аппарата, предложенного Ч. С. Пирсом, анализируется производительная способность «наивного» знака, а с опорой на концепцию двусложности образа — двойственность восприятия такого знака. Благодаря специфической аутентичности наивных копий их художественный эффект как знаковый механизм служит инструментом рефлексии о возможности искусства как зоны общего, а также стимулом к возникновению особого режима воспринимающей субъективности как «события опыта». Представляется, что производство новых, неустойчивых, двойственных режимов видения и ощущения может быть важной культурной задачей наивных копий в их современном бытовании.

Ключевые слова: наивное искусство, народное искусство, восприятие, знак, ощущение, субъект восприятия, аутентичность, включенное третье, событие опыта, Ч. С. Пирс, Б. Массуми

Благодарности. Автор выражает признательность Л. А. Кашук и А. А. Сазонову, коллекционерам и исследователям наивных копий шедевров русского искусства, за предоставленную возможность ознакомиться с уникальным визуальным материалом, который стал объектом данного исследования.

Для цитирования: Володина А. В. Наивные копии шедевров искусства: к проблеме восприятия «наивного» знака // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 141–150. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-141-150.

*Статья поступила в редакцию 15 февраля 2020 г.
Принято к печати 4 апреля 2020 г.*

A. V. Volodina

ORCID 0000-0002-8685-321X

✉ sasha.volodina@gmail.com

*Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)*

NAIVE COPIES OF ARTISTIC MASTERPIECES: ON THE PROBLEM OF PERCEPTION OF A “NAIVE” SIGN

Abstract. This paper examines the cultural phenomenon of naive copies of classical works of art that emerged as a common practice in the early Soviet years and functioned as a specific form of mass culture. One major issue with this kind of art, including naive paintings and folk art rugs, is to uncover how its artistic effect works. We suggest that it arises as the ludic effect of the “included middle” (the term suggested by Brian Massumi). It appears as a variative redundancy and may actualize itself (or not be actualized at all) in different ways, including but not limited to reattributing the perceived qualities of originality and uniqueness to banalized masterpieces. Using the conceptual frame of Charles Sanders Peirce we analyze the dynamic productive ability of a “naive” sign and also suggest an approach to the ambivalence of the perception of a “naive” sign based on the notion of twofoldness of a visual image. The study concludes that due to the specific authenticity of naive copies their artistic effect as a sign dynamic may serve as a case to reflect upon the possibility of art as a space for common forms of experience. It may also be considered as a trigger for the distinctive mode of perceiving subjectivity as an “occasion of experience”. The process of producing new, unstable, ambivalent modes of seeing and perception could be an important cultural function of Soviet naive copies in today’s artworld.

Keywords: naive art, folk art, perception, sign, sensation, perceptive subject, authenticity, included middle, occasion of experience, C. S. Peirce, B. Massumi

Acknowledgements. The author is immensely grateful to Larisa Kashuk and Andrei Sazonov, collectors of and researchers into naive copies of Russian masterpieces and folk art rugs, for the opportunity to become familiar with the unique visual materials which became an object of this study.

To cite this article: Volodina, A. V. (2020). Naive copies of artistic masterpieces: On the problem of perception of a “naive” sign. *Shagi/Steps*, 6(4), 141–150. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-141-150.

Received February 15, 2020

Accepted April 4, 2020

© A. V. VOLODINA

Обращаясь к многогранной проблеме восприятия искусства, представляется важным рассматривать не только признанные экспертным сообществом произведения, занявшие свое место в истории и в системе художественных стилей, но и более или менее маргинальные практики, обладающие зыбким статусом. Специфика их бытования и резкая смена характера их восприятия при смене контекстов — продуктивные сюжеты для исследования. Размышление о таких, казалось бы, нетипично гибких форматах восприятия позволит нам разобраться в том, как устроены упомянутые маргинальные и пока еще малоизученные явления и как действует современный воспринимающий субъект или, скорее, субъективность.

В данной работе мы рассмотрим определенные культурные явления, возникшие в советское время и функционировавшие как элементы массовой культуры — наивные копии с классических произведений искусства. Эти картины создавались непрофессиональными художниками-самоучками, смутно знакомыми с живописными технологиями и не обладавшими академическим мастерством, потому формы и образы в этих произведениях причудливо трансформируются, становятся грубее и в то же время решительнее, обрастают комичными деталями, «одомашниваются»: меняются колорит, эмоциональная палитра и атмосфера хорошо знакомого нам оригинального полотна. Насколько возможно судить по сохранившемуся наследию, художники-самоучки делали эти копии с целью продажи или украшения собственного жилища и преимущественно копировали русских художников XIX в. Необходимо оговорить, что эта практика не является оформленным художественным направлением или течением и имеет очевидно гибридную природу. Нам неизвестны никакие свидетельства существования сообществ непрофессиональных художников-копиистов: эта близкая к ремесленной практика складывалась стихийно. Она получила распространение в раннесоветские годы, чему есть несколько причин. Во-первых, малярам после упразднения в начале XX в. цеховой системы пришлось изобретать новые формы заработка, и они занялись оформительской деятельностью, расписывали задники для фотоателье, рисовали вывески и в числе прочего создавали грубоватые, но обаятельные коврики и, позднее, копейные картинки, ориентируясь на массовый вкус [Вакар 2018: 80]. Еще одним, более общим фактором стал рост урбанизации и своеобразная мутация форм народной жизни, а значит, и народной культуры. В связи с этими изменениями актуализируется и переосмысливается культурная оппозиция «свое — чужое»: меняются социокультурные роли и среды, следовательно, по-иному пролегают и границы между ними; уходят в прошлое традиционные фольклорные мотивы, и возникают новые сложные форматы. К этому времени крестьянский фольклор и народное искусство уже достаточно устоялись, чтобы определенные формы получили возможность восприниматься как «классические», — безусловно, это было непосредственно связано с тем, что на рубеже XIX–XX вв. их стали весьма активно собирать и исследовать. Сложилась и закрепились канонические художественные схемы, поэтому новым городским формам культуры было от чего отталкиваться. Фольклор вместе со своими носителями переезжал в город и циркулировал между разными культурными областями — и наоборот, новые идеи, технико-

ремесленные новации, художественные средства и способы декора проникали в крестьянскую среду. Разные сферы народной традиции реагировали на перемены с разной скоростью, и создание расписных ковриков оказалось ремеслом, чутко реагирующим на общественные изменения и готовым быстро расширить свой арсенал художественных приемов.

Копийные картинки и коврики чаще всего писали на старой клеенке, но также использовали фанеру (особенно это типично для Вологодской и Архангельской областей), картон, дешевую ткань, простыни и одеяла. Известны случаи, когда под такие коврики использовалась бязь от износившихся лозунгов. Оставшиеся анонимными авторы продавали свою живопись на колхозных рынках, украшали ею небогатые квартиры и вешали на стены привокзальных ресторанов, чайных, закусочных. Однако просуществовала эта практика не так уж долго, и в оттепельный период она постепенно сходит на нет — отчасти из-за того, что становятся доступны и предпочтительны новые технологии репродуцирования, отчасти из-за возрастающей конкуренции с новыми массовыми культурными практиками, отчасти по экономическим соображениям: к примеру, в Белорусской ССР в эти годы вводится «непомерно большой налог на ремесленные работы», тем самым кустарное копейное производство становится делом совсем не прибыльным [Вакар 2018: 82]. Произведений такого рода сохранилось не так уж много — поскольку низовая культура нечасто попадает в фокус кураторского интереса музеев изобразительного искусства (и в то же время не вполне соответствует специализации этнографических музеев и собраний народного искусства). Реставрация, консервация и хранение наивных копий представляют немалую трудность, поскольку они написаны без соблюдения художественных технологий, и красочный слой, пострадав от заломов, вскоре начинает осыпаться. В наши дни расписные коврики и живописные клеенки остались достоянием истории, а наивное копирование шедевров сохранилось лишь в режиме авторского эксперимента того или иного наивного художника, как часть его живописной стратегии, тем самым утратив свою ориентированность на массовое повторение.

Итак, копейные коврики и картины, балансируя на грани между ремесленным производством и художественным актом, являются частью повседневной обстановки и в то же время сохраняют эксплицитную связь со сферой «высокого искусства», а точнее, с системой общекультурных представлений о прекрасном — поскольку предметом копирования зачастую выступают шедевры отечественного искусства (именно такие произведения интересуют нас в данной статье), однако следует отметить, что в этих копейных произведениях порой также заметно влияние устойчивых фольклорных мотивов (в частности, орнаментальных мотивов народных тканых ковров). Среди классиков наибольшей популярностью, насколько мы сегодня можем судить по небогатым музейным и частным собраниям, пользовались К. П. Брюллов (сюжеты «Итальянский полдень» и «Портрет сестер Шишмаревых»), В. Л. Боровиковский («Портрет сестер А. Г. и В. Г. Гагариных»), В. М. Васнецов («Аленушка» и «Богатыри»), П. Н. Орлов («Октябрьский праздник в Риме»), В. Г. Перов («Охотники на привале»), И. И. Шишкин («Рожь») и созданное совместно с К. А. Савицким произведение «Утро в сосновом лесу»).

Возвращаясь к представлениям о прекрасном, предложим обобщающую характеристику этих практик копирования, связанную со спецификой как их производства, так и их восприятия и социокультурного функционирования. На наш взгляд, эти практики нацелены не на воспроизводство прекрасного, а на воспроизводство знаков прекрасного. Подчеркнув это, заметим, что содержательное наполнение представлений о прекрасном для нас не играет значительной роли: выбор шедевров для копирования в социологическом отношении, безусловно, любопытен, но во многом объясняется фактом широкого репродуцирования соответствующих произведений в средствах массовой информации. Для нас же важен сам акт маркирования объекта как имеющего отношение к прекрасному, т. е. знак как отметка.

Следуя этой концептуальной рамке, подчеркнем ключевые черты рассматриваемого культурного феномена. Неотъемлемым свойством является его массовый характер: это коллективная практика создания и потребления объектов не уникальных, но рыночных, хотя и отнюдь не стандартизированных (в отличие от машинного производства и тиражирования). Также представляется важной гибридность наивных копий, их промежуточное положение между устойчивыми художественными форматами. В этом мы отчасти следуем концепции «третьей культуры» В. Н. Прокофьева, описывающей пограничные формы культурного производства, рождающиеся в городской среде (или в крестьянской и ярмарочной среде, уже трансформированной под воздействием городских веяний). Прокофьев писал о важности «третьей культуры» как «особого слоя, пласта или уровня в системе ново- и новейшего искусства, <...> однажды возникшей, исторически развивавшейся в изменчивых и зыбких, но все же уловимых границах между фольклором и учено-артистическим профессионализмом, постоянно взаимодействовавшей и с тем, и с другим, порой рискуя в этом взаимодействии потерять собственное лицо, но в конечном счете обладающая где-то в глубине достаточно прочным центром самоидентификации» [Прокофьев 1983: 8]. Пожалуй, наиболее изученной составляющей «третьей культуры» являются тексты: еще исследователи XIX в., в числе которых Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский и другие ученые, обратили внимание на так называемую низовую, массовую литературу, которая была порождена взаимовлиянием фольклора и «высокой литературы». Ее изучали В. Я. Пропп и Ю. М. Лотман; в 1964 г. Пропп писал о городском песенном фольклоре: «это такая область, где литература и фольклор смыкаются» [Пропп 1976: 80]. В нашем рассуждении поставим акцент именно на гибридность «третьей культуры» в значении смешения форм, их смешения относительно своего инварианта, а не на сущностную специфику целостного феномена, поскольку гетерогенная, разомкнутая область «третьей культуры» динамична и не обладает стилевой или социальной целостностью. Наивное копирование близко другим практикам наивного и аутсайдерского искусства (как творчества художников-самоучек, маргинального по отношению к мейнстримному искусству, но сумевшего выработать собственные оригинальные внутренние законы и «живописные эффекты» [Богемская 2017: 347–348]). Все это едва ли можно считать отдельным направлением, жанром или системой явлений; скорее, это зона зыбкости на окраинах «художественного мира» (в терминологии институционального подхода А. Данто [Danto 1964]), которая

может указать нам «от противного» на немаловажные свойства самого «художественного мира» в целом.

По своей культурной функции эти копии близки к наивному искусству. Они имеют ту же парадоксальную природу, что и наив: разумеется, они не конгениальны оригиналам, поскольку выполнены без должного мастерства, с долей ошибки, однако в то же время не являются пародиями или симулякрами в бодрийеровской интерпретации этого понятия. В отличие от симуляции они сохраняют атрибут аутентичности, хотя и другого рода. Постулируя, что аутентичность как свойство художественного знака на что-либо указывает (как минимум на след физического присутствия художника и движения его кисти по полотну), направления этого указания в случае шедевра-оригинала и наивной копии будут отличаться.

Интересно, что собственно художественный эффект таких копий «свернут», т. е. может актуализироваться разными способами. Во-первых, он может сработать как полноправный заменитель оригинала (так, предположительно, и происходило в социокультурную эпоху первоначального бытования наивных копий). Во-вторых, он может явить свою внутреннюю парадоксальность как новаторство (современный сведущий зритель, глядя на эти копии, переживает опыт восприятия нового, подобный которому ему уже крайне трудно пережить, глядя на примелькавшийся подлинник «Богатырей»). В то же время акт восприятия произведения искусства может и не совершиться — «переключатель в режим художественного» не всегда срабатывает: мы можем пройти мимо такой незамысловатой картинки, поскольку ее включенность в «художественный мир» сомнительна, даже если она висит в Третьяковской галерее на выставке «Украшение красивого. Элитарность и китч в современном искусстве», состоявшейся в 2014 г. Наивная копия может восприниматься и экзотизироваться как казус, диковинка, а не как источник художественного опыта. Если же «переключатель» срабатывает, то это подразумевает операцию присвоения: автор, скопировав, присвоил себе шедевр, но его также присвоил себе и зритель, допустив, что возможен иной, непривычный, трансформирующий взгляд на шедевр. Кажется, что в современном «художественном мире» аутентичность может определяться как раз через возможность присвоения: аутентично не только то, что неоспоримо связано с оригиналом, но и то, что может принадлежать зрителю — в противовес казусу и диковинке. Так, аутентичность — это модальность, а не неотъемлемый атрибут (поскольку может актуализироваться разными способами либо не актуализироваться вовсе). Представляется интересным рассмотреть, почему же возможны различные режимы аутентичности и что же приводит в действие этот «переключатель»?

Для этого обратимся к рассмотрению специфики «наивного» знака, взяв в качестве ориентира семиотику Ч. С. Пирса и его триадические классификации знаков. Здесь нам интересна индексальная составляющая знака как «отпечатка», который находится в отношениях реальной смежности со своим предметом [Pierce 1998: 290] (классический пример — дым и огонь, где дым является знаком-индексом, указывающим на то, что где-то поблизости горит пламя). Эта составляющая наивного знака выходит на первый план: художественный эффект знака связан не с изображением содержания реальности (фактического,

смыслового, эмоционального и т. д.) и не с изображением копируемого оригинала. В первую очередь он указывает на уникальность оригинала, т. е. на собственно «искусственность» искусства, на знаки прекрасного (а не на само прекрасное). Обнаруживаемая здесь интенсивная зона воспроизводства знаков (знак указывает на другой знак, и этот ряд можно продолжить) может быть схвачена в терминах другой пирсовской триады: знак (то, что изображено), объект (то, к чему отсылает знак), интерпретанта (эффект знака, который он оказывает на того, кто его воспринимает и постигает, — т. е. некое «представление» или «состояние ума») [Burch 2018]. При этом интерпретанта логичным образом тоже имеет знаковую природу по отношению к тому же объекту и, в свою очередь, определяет собственную интерпретанту, и та также оказывается знаком объекта, уже третьим. Таким образом понятия знаковые отношения обладают бесконечной порождающей силой и взаимно обуславливают друг друга. Представляется, что способность длящегося производства знаковых отношений, подобная выявленной Пирсом, и является моторным стимулом «наивного» художественного эффекта, указывающего нам на производство знаков прекрасного и заставляющего задуматься о том, какие знаки прекрасного мы склонны считать и почему.

Какова же механика художественного эффекта наивной копии? Он возникает как игровой эффект «включенного третьего» (в интерпретации этого понятия философом Б. Массуми). Массуми пишет об игре как шутилкой драке, которая управляется двумя логиками одновременно: в ней имеется как большой элемент серьезности (иначе не было бы захватывающего интереса к игре), так и доля условности, «стилистическая деформация» [Massumi 2014: 6]. Отношения их взаимного влияния создают зону «включенного третьего», где эти логики не сливаются в одну, но и не сохраняют уже между собой жесткой демаркационной линии. Чистое присутствие и стиль в игре (или, продолжим, в искусстве) частично совпадают в конкретной единичности игровой ситуации или события встечи с живописной картиной, но могут быть различны во внутренней динамике события. Эта мерцающая возможность переключаться между серьезностью, аутентичностью присутствия и иронической условностью и есть собственно художественный эффект. Это избыточная вариативность, не имеющая внешнего, отличного от себя основания.

Такого рода художественный эффект может служить еще одним поводом для размышления об интерпретации искусства как «общего места», чего-то само собой разумеющегося. Если наивная копия замечена, маркирована как принадлежащая к «художественному миру» и тем или иным образом соотнесена с областью знаков прекрасного, это означает, что мы допускаем, что «искусственность» искусства (его специфика и ценность) не связана неотрывно с какими-либо формальными и даже контекстуальными характеристиками искусства (ведь копия может крайне мало походить на оригинал, не соответствовать критериям произведения искусства, и мы можем найти ее за пределами пространства культурной индустрии — скажем, на барахолке). Таким образом, получается, что изобразительное искусство не всегда нужно видеть — порой достаточно указания, что это оно (или что речь идет о нем) и что оно присутствует в ощущении. Художественный эффект наивных копий возвращает привычным сюжетам их необычность, возвращает

возможность сопричастности им. То есть наивная копия может выступать как инструмент рефлексии о том, «что в искусстве для меня безусловно», как способ проверки зрителем собственных установок восприятия: какой консенсус об искусстве и его «искусственности» он готов принять? Это безусловный, нередуцируемый остаток «искусственности» может отличаться у разных зрителей, но благодаря наивным копиям очевидно, что для каждого зрителя некая безусловная презумпция специфичности искусства обязательно имеется (даже для тех, кто не признаёт копию как эстетическое событие, поскольку она нарушает его представления об искусстве).

Впрочем, механика эстетического эффекта как «переключателя» — не новаторская идея для теории искусства. Говоря о восприятии изображения, Э. Гомбрих размышляет о способности нашего видения к переключению аспектов, или «видения-как» (seeing-as), на примере известного рисунка, на котором можно увидеть то кролика, то утку. Оба этих образа легко распознаются зрителем, но трудно объяснить, какого рода неявная трансформация происходит в восприятии в момент смены одного из них на другой. По мысли Гомбриха, такого рода двусмысленные изображения обращают наше внимание на ту составляющую восприятия, которая сопровождает встречу с любым другим изображением, однако в этом случае проявляется особенно ярко. Восприятие представляет собой череду «пробных проекций, пристрелочных выстрелов, которые трансформируют образ, если попадают в цель» [Gombrich 1960: 198]. Гомбрих, однако, отмечает, что удерживать два образа (кролика и утку) одновременно не представляется возможным; оппонируя ему, Р. Уоллхейм иначе рассматривает «раздвоенность» восприятия и предлагает свою теорию «видения-в» (seeing-in), подразумевающую «одновременное внимание к тому, что изображено, и к самой репрезентации, к объекту и к медиуму»; тем самым «внимание смотрящего обращено не только на объект, но и на видимое в нем “что-то еще”» [Небольсин 2017: 118]. Такая двусложность образа, согласно Уоллхейму, и является отличительной особенностью восприятия любого визуального изображения: это два различаемых, но неотделимых друг от друга аспекта опыта восприятия.

Особо подчеркнем и заострим в этом последнем тезисе мотив неснимаемого внутреннего различия. Эта идея важна для нас не только в рассмотрении восприятия изображения, но и в вопросе о восприятии чего-либо как искусства: эта вторая разновидность опыта всегда сохраняет внутреннее различие, разность стимулов, соположенных в одном ощущении. Ощущение встречи с наивной копией совмещает в себе восприятие изображения, маркированного и распознанного как искусство, и в то же время восприятие моментов несовпадения с критериями распознанного регистра искусства. Возможно, вспомнив Гомбриха, мы могли бы говорить здесь об определенной «пристрелке» и достраивании: имея установку на восприятие мирового шедевра, пусть и выполненного далеко не мастерски, мы бы, соглашаясь с этим допущением, мысленно достраивали изображение до нормативного, игнорируя отличия, — не исключено, что это и происходило со случайными зрителями этих картин и ковриков, выполнявших вполне определенную функцию украшения невзрачных стен. Однако, попадая сегодня в совершенно иной контекст — будь то весьма строгий метаязык музейного зала или,

наоборот, интернет-публикации, где можно соположить совершенно разные объекты из разных сред и контекстов, — такое произведение остраняется и приобретает в восприятии собственные вещность и уникальность, являя внутреннюю структурную убедительность.

Кажется, что, говоря о таком восприятии, вряд ли продуктивно рассматривать зрителя как, во-первых, активную и самостоятельную, а во-вторых, целостную и фиксированную воспринимающую инстанцию. При таком «восприятии-переключении» с субъектом видения тоже происходят трансформации. При встрече с конкретным актом или объектом искусства позиция воспринимающего выстраивается каждый раз заново: пытаюсь атрибутировать, классифицировать, интерпретировать или просто понять (как неискушенный зритель), мы вынуждены занять определенную дистанцию по отношению к своим ожиданиям и установкам. Субъективность, возникающую в каждом конкретном событии ощущения, можно, вероятно, описать в терминах А. Н. Уайтхеда как «событие опыта», обладающее несомненным статусом реального, «сложное и независимое», синтезирующее объективное (то, что ощущается) и субъективное (тот, кто ощущает) [Whitehead 1978: 18]. «Событие» определяется своей возможностью ощущать и быть ощущаемым, но отнюдь не совпадает с субъектом в традиционном понимании и с субъект-объектной схемой восприятия. И представляется, что производство новых, неустойчивых, двойственных режимов видения и «событий»-ощущений может быть важной культурной задачей наивных копий в их современном бытовании.

Литература

- Богемская 2017 — *Богемская К. Г.* Искусство вне норм. М.: БуксМАрт, 2017.
- Вакар 2018 — *Вакар Л. В.* Расписные ковры Беларуси: между малярным ремеслом и массовой культурой // Наивное искусство и китч: Основные проблемы и особенности восприятия: Сб. ст. / Отв. ред. Н. А. Мусянкова. СПб.: Алетей, 2018. С. 80–92.
- Небольсин 2017 — *Небольсин Д. И.* Пространство, содержание и поверхность визуального изображения: теория двусложности Р. Уоллхейма // Философский журнал. Т. 10. № 2. 2017. С. 114–129.
- Прокофьев 1983 — *Прокофьев В. Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: Сб. ст. / Ред. В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 6–28.
- Пропп 1976 — *Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избр. ст. М.: Наука, 1976. С. 46–82.
- Burch 2018 — *Burch R.* Charles Sanders Peirce // The Stanford encyclopedia of philosophy / Ed. by E. N. Zalta. 2018. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/peirce>.
- Danto 1964 — *Danto A.* The artworld // The Journal of Philosophy. Vol. 61. No. 19. 1964. P. 571–584.
- Gombrich 1960 — *Gombrich E. H.* Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation. London: Phaidon, 1960.
- Massumi 2014 — *Massumi B.* What animals teach us about politics. Durham; London: Duke Univ. Press, 2014.
- Pierce 1998 — *Peirce C. S.* Nomenclature and divisions of triadic relations, as far as they are determined // Essential Peirce. Vol. 2 / Ed. by Pierce Edition Project. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1998. P. 289–299.

Whitehead 1978 — *Whitehead A. N. Process and reality: An essay in cosmology*. New York: Free Press, 1978.

References

- Bogemskaya, K. G. (2017). *Iskusstvo vne norm* [Art outside the norms]. Moscow: BuksMArt. (In Russian).
- Burch, R. (2018). Charles Sanders Peirce. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/peirce>.
- Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571–584.
- Gombrich, E. H. (1960). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.
- Massumi, B. (2014). *What animals teach us about politics*. Durham: Duke Univ. Press.
- Nebol'sin, D. I. (2017). Prostranstvo, sodержanie i poverkhnost' vizual'nogo izobrazheniia: teoriiia dvuslozhnosti R. Uollkheima [Pictorial space, content and surface: Wollheim's theory of twofoldness]. *Filosofskii zhurnal* [The Philosophy Journal], 10(2), 114–129. (In Russian).
- Pierce, C. S. (1998). Nomenclature and divisions of triadic relations, as far as they are determined. In Pierce Edition Project (Eds.). *Essential Peirce* (Vol. 2), 289–299. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Prokof'ev, V. N. (1983). O trekh urovniakh khudozhestvennoi kul'tury Novogo i Noveishego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nykh iskusstvakh) [On three levels of artistic culture of the Modern period (Towards the problem of the primitive in visual arts)]. In V. N. Prokof'ev (Ed.). *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kul'ture Novogo i Noveishego vremeni* [The primitive and its place in artistic culture of the Modern period], 6–28. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Propp, V. Ia. (1976). Zhanrovyi sostav russkogo fol'klora [The variety of genres in Russian folklore]. In V. Ia. Propp. *Fol'klor i deistvitel'nost': Izbrannye stat'i* [Folklore and reality: Selected articles], 46–82. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Vakar, L. V. (2018). Raspisnye kovry Belarusi: mezhdru maliarnym remeslom i massovoi kul'turoi [Painted rugs of Belarus: Between house-painting craft and mass culture]. In N. A. Musiankova (Ed.). *Naivnoe iskusstvo i kitch: Osnovnye problemy i osobennosti vospriiatiia* [Naive art and kitsch. Main aspects and the specificity of perception], 80–92. St. Petersburg: Aleteiia. (In Russian).
- Whitehead, A. N. (1978). *Process and reality: An essay in cosmology*. New York: Free Press.

* * *

Информация об авторе

Александра Владимировна Володина
кандидат философских наук
младший научный сотрудник,
сектор эстетики, Институт философии
РАН
Россия, 109240, Москва, ул. Гончарная,
д. 12, стр. 1
Тел.: +7 (495) 697-58-55
✉ sasha.volodina@gmail.com

Information about the author

Alexandra V. Volodina
Cand. Sci. (Philosophy)
Junior Researcher, Department of Aesthetics,
Institute of Philosophy, Russian Academy
of Sciences
Russia, 109240, Moscow, Goncharnaya Str.,
12/1
Tel.: +7 (495) 697-58-55
✉ sasha.volodina@gmail.com