

ФЕНОМЕН КУБИЗМА XX в. И Конкретный Кубизм в бинокулярных формах



НОВЫЙ АВАНГАРД XXI КОНКРЕТНЫЙ, БИНОКУЛЯРНЫЙ КУБИЗМ

открыт в РОССИИ,
в Белгороде, в 2001 г.

ШЕВЧЕНКО Н.И.

Искусствовед, д-р филос. наук, проф-р,
БГТУ им. В.Г. Шухова

Феномен кубизма, теория и практика Конкретного кубизма в Новом Авангарде, Конкретном бинокулярном искусстве

Несомненно, что познание человечества *бесконечно* в своей эволюции, остановлено оно может быть только в результате исчезновения человечества. Тем непонятнее кажутся возникшие еще в прошедшем веке и участвовавшие в последнее время утверждения о конце познания: «Когда ученый объявляет, что *в мире уже все описано*. И самые феноменальные открытия – в том числе и теория относительности – произошли» [7, 100].

Такие же мало оптимистичные настроения и в области искусства: «Наше время достаточно убедительно определяется словом *«конец»*. Композиторы говорят – *конец времени композитора*, литераторы – *конец времени литературы*, ученые – *конец времени науки*» [7, 100]. Эта тенденция провозглашать «конец искусства» существовала в Старом искусствоведении всегда.

Амбруаз Воллар, владелец галереи, друг художников-Авангардистов, иронизировал по этому поводу: «После великих импрессионистов стали говорить: *«Живописи пришел конец!»* То же самое говорили и после Ван Гога, и после Гогена. Но появились художники вроде Боннара, Мориса, Дени, Русселя, Вюйяра. И тогда послышалось: *«Постойте! Мы ошиблись. Но на сей раз уж точно наступил конец»* [3, 206]. Но время шло, и появлялись *новые Авангардисты, новые направления, течения Авангардизма*.



Гойя Ф. Капричос. Какой Златоуст!



Гойя Ф. Капричос. Чего не сделает портной!

Напуганные Авангардом XX в., Фовизмом и Кубизмом, Неоабстракционизмом В. Кандинского, религиозные эстеты тоже ужасались: «Черный ураган идет над миром, он отучит вас хихикать и рычать, он отучит вас совсем и от смеха, и от удовольствия» [5, 243]. Кризис, конец искусства видели в авангардизме многие ученые, философы, не понимая его *сущностной* основы: *открытие новых художественных форм* во все времена и культурах, а не только *лишь в XX веке*, как пытается представить Старое искусствоведение.

Вершиной и концом искусства пытался объявить «Черный квадрат» супрематист Малевич, но все дальнейшее развитие неоабстрактного искусства на деле опровергло его теоретические амбиции. И сущностью его Авангарда были вовсе не квадраты, а «*введение многообразия геометрических фигур* в абстрактные работы... и *динамический, «живой», свободный ритм... вместо «мертвого», статического ритма П. Мондриана*» [11, 21]. Но Старое искусствоведение никак не может разобраться в этой «сверхзадаче» – *вершина* ли, конец искусства «Черный квадрат»? А может это «Заблуждение Малевича»?



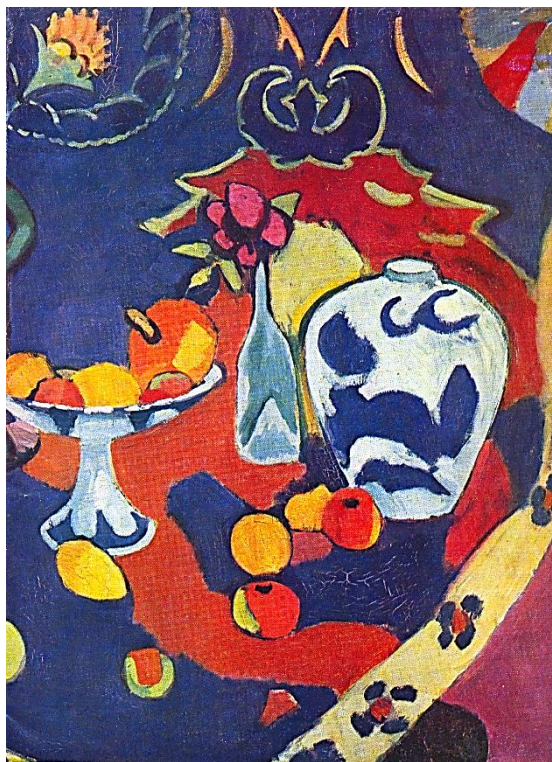
Гойя Ф. Диспаратес. Глупость в мешках (Безумие в мешках)

Что ж, *завершение исследований* в аналитическом Авангардизме: в его течениях и направлениях, несомненно, наступало, но это вовсе не являлось завершением, концом искусства, эволюция его происходила в новых *авангардных формах*. Так в начале нового, XX в. заканчивается эволюция стиля Модерн с его *эстетикой* новаторского Модернизма (Неомодернизма), которую в *монокулярном* изобразительном искусстве завершил А. Модильяни [14, 128-121].

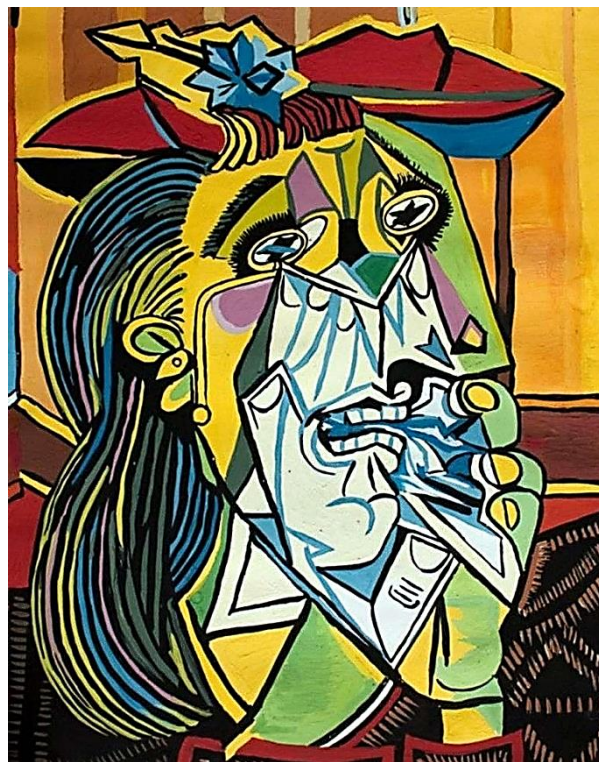
Но Школа Старого искусствоведения не всегда была строга по отношению к терминологии и, исказив понятия искусства, *Авангардизм* олицетворяет с *Модернизмом*: «Сначала Модернизм называли «Авангардом», но этот термин создавал угрозу пониманию явления к настоящему времени, так как *вводил всех в заблуждение*» [21].

Необходимо понимать, что эти явления, как и понятия, не равнозначны: Авангардизм – явление *общее* и глобальное в своей сути явление открытия *новаторских художественных форм*, а Модернизм же выступает как явление *особенное*, часть Авангардизма. А потому, неверно будет рассматривать Авангардизм как «прекратившийся» с завершением Модернизма – его эволюция продолжилась в *Фовизме и Кубизме, в Неоабстракционизме*, направлениях авангардных, но лишенных *сущностной эстетики Модернизма: «стремление к плоскостности, конструктивности, чистоте линий, лаконизму и целостности форм»* (определение В.И. Пронькина)» [10, 99].

И если Школа Старого искусствоведения (включая современников), и даже сами авторы Фовизма и Кубизма, довольно *путано и сложно* пытаются раскрыть «сущность» этих направлений, то Конкретное искусствоведение дает им *сущностные, научные* определения. «Фовизм – направление аналитического авангардизма, открывшее *абсолютную свободу цветотворчества*» (определение В.И. Пронькина) [10, 99]. «Кубизм – направление аналитического Авангардизма, открывшее *абсолютную свободу форматворчества*» (определение В.И. Пронькина) [10, 99-100]. И только понимая направление «Кубизм» как *абсолютную свободу форматворчества*, можно понять его истинность [17, 216-284] и дальнейшее развитие в последующих течениях.



Матисс А. Фрукты и бронза. 1910. Фр. Фовизм



Пикассо П. Плачущая женщина. 1937. Кубизм

Надо иметь в виду, что любое явление, будь оно «*природно-биологического, или социально-культурного*» свойства, возникает исключительно в силу формировавшейся в нем потребности и, то есть такого «побудителя», который обуславливает жизнедеятельность любой жизненности. Жизненность искусства испытывала дефицит форматворчества, потому и появляется такая форма творчества в искусстве, как Кубизм» [16, 14-25].

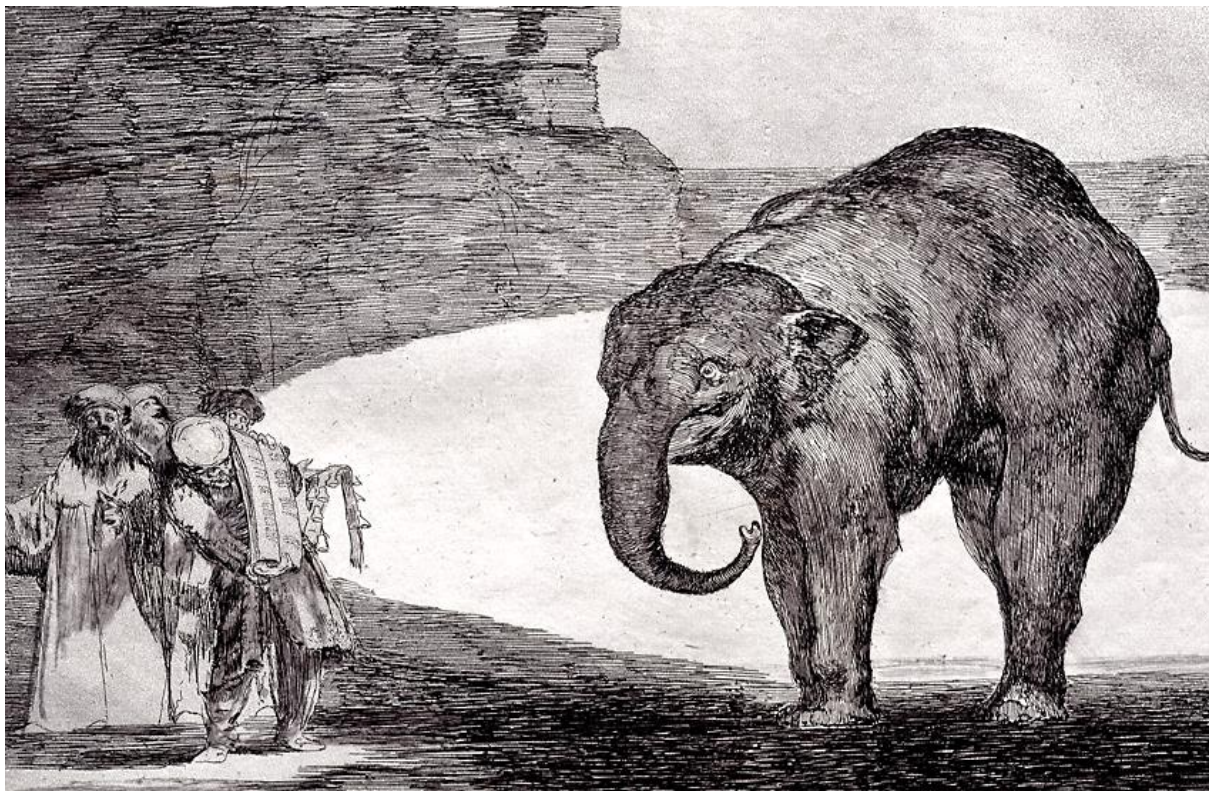
Но как восприняли Кубизм философы, искусствоведение? Конечно же, в своей обычной, *отвергающей* и *обличающей* манере. С.Н. Булгаков узрел в Кубизме «демонический, *гибельный путь*, когда искусство... ведет к тому, что художник, имея ад в душе, создает его эманации – «*черные иконы*» [9].

Н.А. Бердяев увидел в творчестве Пикассо «демонические гримасы скованных духов природы... Кризис живописи как бы ведет к выходу из физической, материальной плоти в иной, высший план... Пикассо – гениальный выразитель *разложения, распластования, распыления* физического, телесного, воплощенного мира» [1, 420]. Свободу *формотворчества* не принял идеалист И.А. Ильин, поскольку «нет в искусстве никакой отдельной самодовлеющей формы, ибо форма его вращена в его содержание» [5, 244].

Отсюда стали размножаться *исствоведческие штампы*: Кубизм – синоним разложения, художник «разрубает» тела на части, «обрубает» фигуры, «разрывает» формы, «отрывает» руки-ноги... Ну и садист-убийца! Такого – только в «сумасшедший дом»!

И доктор Юнг поставил свой диагноз: «Среди больных можно выделить две группы: невротики и шизофреники. Первая группа рисует картины *синтетического* характера, с глубоким и отчетливым *чувственным* настроением... Вторая группа, напротив... выдает их *отстраненность от чувств*...»

Произведение оставляет зрителя безучастным, или волнует его парадоксальностью, бесчувственностью и гротескной неуверенностью. К этой группе принадлежит Пикассо» [18].



Гойя Ф. Причудливый зверь. Лист 21 из серии «Los disparates»

Работники культуры в СССР, настроенные идеологически и «патриотически», не понимали или даже ненавидели Пикассо. Так, Президент Академии ху-

дожеств СССР Герасимов А.М., на дух не переносивший Авангардизм, однажды заявил: «Если кто осмелится выставить Пикассо, я его повешу!» [19, 13].

И даже академик Д.С. Лихачев, не понимая диалектики прекрасного и безобразного, слегка журил Пикассо: «Искусство – борьба с хаосом, попытка внести в хаос какой-то порядок... Искусство всегда живет рядом с безобразным... Пикассо впускал хаос в свои произведения и стремился найти в хаосе какую-то свою хаотическую оправданность» [8, 6].

При этом все твердили о «свободе творчества», но только в рамках Натурализма или «Соцреализма»: «Искусство должно быть свободно. Это – аксиома очень элементарная, из-за которой не стоит уже ломать копий» [1, 412]. Но копя, к сожалению, ломали, ломали судьбы, жизни сторонников авангардизма в СССР.

После войны с фашизмом, по инициативе Академии художеств и политизированного Союза художников СССР, искусство Авангарда собирались уничтожить и в музеях. Комиссия под руководством «знатока искусства» Ворошилова и президента Академии художеств А.М. Герасимова устроила «ревизию» картин Авангардистов.

По решению «Комитета по делам искусств, их собирались «распылить» по маленьким музеям, а некоторые – уничтожить... Все искусство, начиная с импрессионистов, объявлялось формалистическим» [19, 13]. Кубисты также были в списке непонятных формалистов, хотя Пикассо – *вроде «свой»*: и коммунист, и «Герника»... Быть может, сделать для Пикассо исключение?



Гойя Ф. Диспаратес. Бессмыслица ярости. (Жестокая глупость)

Но, как же все становится понятно, если рассматривать Кубизм в определении Конкретного искусствоведения: Кубизм – *Свобода форматворчества*.

Если отбросить в сторону привязанность к идеологии, к *Натурализму*, то многие произведения кубистов по силе своего воздействия, образности *сильнее* многих натуралистических произведений.

Взять, хотя бы, «Плачущую женщину» П. Пикассо (1937), в которой воплощены скорбь, боль, обида сотен, тысяч женщин, а не одной, конкретной и «натуралистической» особы. Это *важнейшая* черта Кубизма, его способность показывать *сущность* явления: горе вообще, ужас вообще, отвратительность войны вообще, достигается им именно *Свободой форматворчества*. Когда ответственность [17, 65-97, 156-169, 216-284] и нравственная сторона [15, 36-59] творчества не нарушены, и, собственно, они, то есть *ответственность и нравственность* дают художнику возможность, право на творческие эксперименты.

Сильнейший образец такого *образного* воплощения трагедии – «Герника» П. Пикассо (1937): «Крики детей, крики женщин, крики птиц, крики цветов, крики деревьев и камней, крики кирпичей, крики мебели, кроватей, стульев, занавесей, кошек, газет, крики, смешивающиеся с запахами, крики дыма, обжигающего вас со спины, крики варящихся в большом котле, и крики птиц, падающих дождем в море и переполняющих его» [6, 67].



Пикассо П. Герника. 1937 г. Музей королевы Софии, Мадрид

И этот текст Пикассо, и его картина «Герника» – единое и непревзойденное воплощение не свидетельства, а «выражение личного ужаса перед случившимся, не исторический факт, а отклик на него, отзвук *личного потрясения*» [6, 67].

Кубизм, открыв *свободу форматворчества*, по сути, создал предпосылки для возникновения Футуризма (1908), Неоабстракционизма (1910), Экспрессионизма (1911), Дадаизма (1918), Сюрреализма (1924). Причем, кроме течения «Кубоабстракционизм», выявленного Старым искусствоведением, Конкретное искусствоведение *открывает* в Кубизме *еще два течения*: а) импрессию Кубизма с Поп-артом (соединение реальными предметами), которую мы определяем, как *Кубо-поп-арт*; б) течение-импрессию *Поп-кубо-абстракционизм*.

Введение реальных предметов (Поп-арт) Старое искусствоведение назвало «коллажем»: «Коллаж был главным поворотным моментом в развитии кубизма»

[20]. Даже «Пикассо говорит, что сделал свой первый *коллаж* к концу 1911 года, приклеив к живописи на холсте фрагмент клеенки» [20]. Коллаж – более узкое понятие декоративно-прикладного искусства, синоним *аппликации*, а понятие «Поп-кубизм» – *сущностно* по сути: введение в кубистическое произведение *реального предмета*. А верное определение явления ведет к открытию его течений.



Пронькина Н. Арлекин Пронькин В., Пронькин А. Коломба Пронькин В. Пьеро
Триптих «Комедианты» 2001 г. Плоскостной ПОП-кубо-абстракционизм

Поскольку основная эволюция Кубизма и его открытие произошло во Франции, российские кубисты лишь незначительно способствовали его развитию, являясь *неофитами* Кубизма, *экспериментируя в яркости цветов*. Русский Кубизм, в отличие от сдержанного французского Кубизма, *ярок и эмоционален*.

Со смертью Пикассо (1973) заканчивается и эволюция *Неоабстрактного искусства*, а вместе с ним, его течением «*Концептуализм*», закончилась ВСЯ ЭВОЛЮЦИЯ монокулярного искусства. Но это вовсе не «*конец искусства*»!

Школа Конкретного искусствоведения, на *научном уровне* исследовав *физические, физиологические основы* зрения, линейной перспективы, установила, что визуальные образы всех двумерных и 3-мерных *монокулярных* (образ 1 глаза) и *аксонометрических* изображений не создают *визуального пространства*. Техническими аналогами их являются *монокулярные* фотография, кино и пр.

Визуальное *пространство* способны создавать лишь *бинокулярные* изображения, впервые *интуитивно* появившиеся в творчестве К. Моне, Э. Дега, В. Ван Гога, А. Марке и пр. Но, не поняв физиологических основ *бинокулярных* изображений, художники вернулись в русло *плоскостного, монокулярного* Авангардизма [14, 143-158].

Кубизм был *плоскостным* в своей основе: кубисты отвергали и *трехмерность*, и *перспективу*, хотя ранний кубизм еще использовал аксонометрические формы – отсюда и пошло название «кубизм»: «*Плоскостность* не только вторглась, но угрожала затопить кубистскую картину... стороны аспекта, в котором Брак и Пикассо анализировали теперь все видимое, лежали в *параллельной плоскости изображения*. Ими больше не применялась в рисовании или в живописи, *линейная или воздушная перспектива*» [20].

В 70-х годах XX века, с завершением всей эволюции *монокулярного* искусства и *Авангардизма* в нем, в изобразительном искусстве наступил период 40-летнего *застоя*, который Старое искусствоведение «узаконило», присвоив ему «говорящее» название – «Постмодернизм». Художники, не видя новых, авангардных технологий и путей в искусстве, *эпигонски* повторяли (пост) направления, течения Авангардистов XIX–XX вв.

Теоретики «Постмодернизма» и Старое искусствоведение всячески «раскручивали» его теории и *эпигонские* картины *Концептуализма*, «актуального» искусства и пр. [14, 158-163]. «Постмодернистский бизнес – еще одно выражение дурного тона в изобразительном искусстве» [21] и порождение Старого искусствоведения, которое в своей природе лишь «*псевдонаучное*», «*эстетское*».

Успехом пользовались и «кубисты» «Постмодернизма» (1970–2014), *эпигонски* подражая Пикассо, Браку, Делоне, Леже. И НОВОГО никто в искусстве не искал, поскольку его *просто «запретили»*: «гуру» российского постмодернизма и галерист М. Гельман, наживший состояние на эпигонских опусах постмодернистов, объявил: «Модернистский период прошел, *открытый больше не будет*. Наступил постмодернизм» [4]. Искусствовед К. Гринберг, в отличие от него, понимал это явление гораздо глубже: «В искусстве *застойные процессы*. 60-е все еще с нами!» [22]. И тем значительней, и интересней для меня, как искусствоведа и философа, было знакомство с Пронькиным Владимиром Ивановичем, художником-Авангардистом, основоположником и теоретиком Нового Авангарда, Конкретного *бинокулярного* искусства.

Нас познакомил с Пронькиным В.И. Председатель Белгородского отделения РАЕН, доктор экономических наук, профессор Галкин Леонид Григорьевич. Он же способствовал публикации 2-х больших статей о Новом Авангарде в межвузовском научном сборнике «Экономика, общество, человек» (№ 11, 2007 г. и № 12, 2008 г.), и первую из них, в которой были Манифесты Нового Авангарда, Конкретного искусства, он мне показал.

Если, сказать по совести, статья меня сначала удивила – уж слишком неожиданно, напористо звучали заявления о Новом Авангарде, его течениях и направлениях, их Манифесты тоже были необычны: «Новый Век грядет! Новый век ждет нового искусства!» [12, 172]. Но после более внимательного ознакомления с материалом, я понял, что и «напористые» заявления, и Манифесты имеют под собой *научную основу*.

А после нашего знакомства я предложил В.И. Пронькину и его сыну, А.В. Пронькину, соавтору статей, сотрудничество и обучение в аспирантуре БГТУ им. В.Г. Шухова *под моим научным руководством*. Поскольку направления, течения, импресии Нового Авангарда, Конкретного *бинокулярного* искусства уже с 2001 г. были *исследованы* теоретически и в экспериментах: картинах В.И. Пронькина, то я имел возможность ознакомиться и с этим материалом.

Среди направлений и течений Нового Авангарда было направление Конкретного *бинокулярного* Кубизма, представленное картиной «Зеленый курильщик», написанной в 2002 году. В отличие от эстетики *плоского* Кубизма XX века в «Зеленом курильщике» *зримо ощущалось визуальное пространство*.

Посреди этого горячего и алого пространства, и плавающих в нем дымных шариков, на цилиндре громоздилась охристо-зеленая, условно-схематичная большая голова Зеленого курильщика.

Во рту его торчала трубка в форме молоточка, причем, именно *торчала*, не «приклеиваясь» к фону, что не могло не обращать на себя внимания, не «распластываясь» по плоскости, как это часто можно видеть в *монокулярных* произведениях кубистов и «*перспективщиков*» натуралистов.

Это картина вполне соответствовала *Манифесту нового Конкретного Кубизма* (2002), пока не опубликованного, но утверждающего: «Кубизм Конкретный – абсолютная *свобода формотворчества бинокулярных технологий!* Кубизм Конкретный – безграничные возможности для творчества! Кубизм Конкретный – метод, позволяющий проникнуть в суть любых явлений и предельно образно, художественно их отразить! Кубизм Конкретный – будущее искусства!»

И в самом деле, натуралистические произведения, «привязанные» к природе, определенным личностям, к необходимости «похожести» на явления природы, зависимости от них, не могут конкурировать с Кубизмом *в образности*. Хотя, и у Кубизма, и у Натурализма – своя эстетика и свои преимущества. Но если брать, по существу, то Натурализм создает *явление*, ужасное или радостное и этим *опосредованно* ужасает или радуется, а Кубизм – *непосредственно* передает ужас или радость в своих картинах, предельно образных.



Пикассо П. Авиньонские девушки. 1907. Фр. Плоскостной, *монокулярный* Кубизм



Пронькин В. КУЛЕК. Авангардистам всего мира посвящается. 2012. *Бино-Кубизм*

Примером может быть картина В.И. Пронькина «КУЛЕК. Авангардистам всего мира посвящается» (2012). Отметим сразу: это произведение Нового Авангарда, Конкретного *бинокулярного* (пространственного) Кубизма, картина Аван-

гардиста, а не картина *плоского* Кубизма прошлого века. Создать *натуралистический* образ подобной силы и *сущности* явления невозможно. Получится нелепая ситуация удушения *конкретного* человека при помощи наброшенного на голову целлофанового пакета и веревки.

В картине В.И. Пронькина эстетика Кубизма, *Свободы форматворчества* позволяет создать образ именно Авангардиста. Это не конкретный Иванов-Петров, не погибающий художник – это Бунтарь, Творец, Первопроходец, Непокоренный Авангардист. И все в нем ярко, дерзко, от одежды до *необычных форм* лица, *именно форм*, звенящих огненными вспышками в пространстве. Фон, темно-лиловый, с призматическими формами, качающимися от ужаса, подчеркивает трагизм ситуации.

На голове изображенного Авангардиста – наброшенный кулек, его на шею стягивает удавка. Художник *задыхается*, он уже припал на правое колено, палитра опускается, пальцы разжались, и кисть выскользывает из руки. Но Авангардист *не поддается*: он весь, как скрученная пружина... И не покидает вера: сейчас он развернется, сбросит удавку и полной грудью вдохнет свежий воздух Свободы, свободы созидания и творчества! На то он и Бунтарь, Авангардист, Непокоренный!

А кто же на другом конце веревки? *Кто держит удушающий конец?* История Авангардизма знает тысячи имен ортодоксальных серостей, ненавидящих все новое, талантливое, непонятное их ограниченному сознанию. К философам-эстетам, искусствоведам-ретроградам добавилась угодливая стая «революционных» конъюнктириков: «Ату, Филонова! Ату, Малевича!»



Пронькин В. Молитва. Война. 2015.



Пронькин В. Одесса. 2 мая 2018.

Конкретный, пространственный *бинокулярный* Кубизм

Филонов вспоминал, что К. Малевич «просидел три месяца в тюрьме, подвергался допросу. Следователь спрашивал его: «О каком сезанизме Вы говорите? О каком кубизме проповедуете?» «АХРРы хотели меня совершенно уничтожить. Они говорили: «Уничтожьте Малевича и весь формализм пропадет». Да вот не уничтожили. Жив остался. *Не так-то легко Малевича истребить*» [13].

Теперь Шагал, Кандинский и Малевич – гордость России, их творчество стало *концепцией* дизайна и сценария на Олимпиаде «Сочи-2014». А их картины, как и полотна всех Авангардистов, покупают за десятки миллионов долларов.

Кубисты Пикассо, Брак, Грис, Делоне – художники *значения мирового*, картины их – украшение музеев всего мира, даже бывших советских, в которых собирались уничтожить «формалистов-модернистов».



Пронькин В. Зebra. 2006. Конкретный бинокулярный ПОП-кубизм

Кто вспомнит ныне АХХРовцев, губителей Малевича, помянет добрым словом Академиков, гонителей кубистов, или музейщиков-искусствоведов, угодливо и торопливо составлявших списки Гениев, чьи авангардные шедевры подлежали казни, как недоступные убогому и серому уму чиновников?

Как тут не вспомнить Ивана Андреевича Крылова? Ведь до сих пор воспитанные в ключе *Натурализма* некоторые чиновники и искусствоведы *взять в толк не могут*, почему картины *истинных* Авангардистов, а не их подражателей «постмодернистов», покупаются за сотни миллионов долларов?

Причина в их *новаторстве*: Авангардисты XIX–XX вв. создали *новую эстетику* аналитического искусства для *машинизированного* производства, определив культуру XX века. И все, что окружает нас: архитектура, интерьеры, мебель, автомобили и одежда – все *вышло их эстетики* аналитического Авангарда, созданной В. Кандинским, К. Малевичем, М. Шагалом, П. Пикассо и прочими Авангардистами. Мы *все живем* среди Неоабстрактного искусства, среди Фо-

визма и Кубизма, Дадаизма и Сюрреализма, нас окружают Концептуализм, перформенсы и инсталляции, давно *внедренные в культуру*, производство, в нашу жизнь. Как тут не вспомнить басни И.А. Крылова...

Какие-то «подвижки» есть: провинция встречает с помпой и восторгом *гастролирующего* московского «сюрреалиста» Н. Сафронова, по сути, подражателя С. Дали, по сути, *эпигона*, порождение «Постмодернизма». Ничего нового, не открыв в искусстве, он презентует себя как «Авангардиста».

Но не случайно он пустился в «передвижничество» *по провинции* – Москва уже разочарована искусством эпигонов «Постмодернизма», о чем предупреждал еще в XX веке выдающийся американский искусствовед К. Гринберг: «Они приносят современный *обывательский вкус*, маскируя его под *новаторство* и обертывая его в высокопарный *художественный жаргон*» [22.].

А Новое искусство создается в г. Белгороде, в провинции, в частной квартире, поскольку местные чиновники *отказывают* новатору, основоположнику Нового Авангарда, члену Творческого Союза Художников России в творческой мастерской. Как тут не вспомнить басенки Крылова...

Наш Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство представлено уже в 7-ми авангардистских направлениях и 14-ти течениях. А для сравнения: у П. Пикассо – 1 направление, кубизм, и 3-и его течения.

С 2001 г. в Белгороде сформировалась новая Школа *научного* Конкретного искусствоведения, которую я имею честь возглавлять. За это время критически *пересмотрена вся основная терминология* Старого искусствоведения, впервые за его историю разработана *система классификации* явлений и понятий в искусствоведении, что, наконец, от уровня *неопределенности* и *вкусовщины* поднимет его на *научный* уровень.

Новый Авангард и Школа нового Конкретного искусствоведения ждут понимания, поддержки от общественности, работников культуры и руководителей всех уровней, художников, ученых. Двери нового искусства и искусствоведения открыты для всех, стремящихся к познанию истины, служению России и мировой культуре, человечеству.

Поскольку «Новый век ждет нового искусства!»

12 июня 2014 г.

Литература

1. Бердяев Н.А. Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, Лига, 1994. – 510 с.
2. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. – М.: Искусство, Лига, 1994. – Т. 2 – 510 с.
3. Воллар А. Воспоминания торговца картинами; пер. с фр. Г. Генниса. – М.: Издат. Дом Мещерякова, 2008. – 484 с.
4. Гельман М. Искусство будущего. – Режим доступа: <http://www.vaulin.net/info.htm?id=16> Галерея "Антиква", 2005. info@vaulin.net.
5. Ильин И.А. Что такое искусство? / Одинокий художник. – М.: Искусство, 1993. – 348 с.

6. Инго Ф. Вальтер. Пабло Пикассо. 1881–1973. Гений столетия. – М.: TASCHEN / АРТ-РОДНИК, 2002. – 96 с.
7. Кабаков И. Вещи культуры // Искусство. – 2009. № 4-5. – С. 96-103.
8. Лихачев Д. Заметки об истоках искусства // Альма матер. – 2006. – № 10. – С. 3-6.
9. Океанский В. Мир и язык авангардной живописи в оценках С. Булгакова и Н. Бердяева. – Режим доступа: <http://ocean.usoz.ru/publ/15-1-0-127>.
10. Пронькин В.И., Пронькин А.В. Авангардизм и абстракционизм от древности до Нового авангарда ХХІ века: генезис, эволюция и будущее искусства: монография. – Белгород: ЭКАРТДИЗ, 2008. – 128 с.
11. Пронькин В.И., Пронькин А.В. «Парадигма «Черного квадрата» и его место в развитии неоабстракционизма ХХ века. // Духовное возрождение. – Белгород: Изд-во БГТУ, 2008. – Вып.27. – С. 20-25.
12. Пронькин В.И., Пронькина Н.М., Пронькин А.В. Новый авангард, Конкретное искусство // Экономика. Общество. Человек. – Выпуск 11. – Белгород: БГТУ им. В.Г. Шухова, 2007. – С. 162-199.
13. Филонов П.М. Дневник. Запись 4 ноября 1932 г. РО ГРМ, ф. 156, д. 30, л 51.
14. Шевченко Н.И. Авангардизм и абстракционизм – бунт или развитие? Генезис, эволюция и будущее искусства от древности до Нового авангарда ХХІ в.: монография. – Белгород: Изд-во БГТУ, 2008. – 191 с.
15. Шевченко Н.И. Возрождение духовностью: Белгород: Изд-во БГТУ, 2004. – С. 36-59.
16. Шевченко Н. И. Ее Величество Потребность: Философско-эстетический анализ свободы и ответственности в процессе реализации потребности в художественном творчестве: общее, особенное, единичное (на материалах искусства художника С. Косенкова): монография. – Белгород: Везелица, 1993. – 270 с.
17. Шевченко Н.И. Истина свободы: монография. – 2-е изд. доп. и перераб. – Белгород: Изд-во БГТУ, 2007. – 408 с.
18. Юнг К.Г. Пикассо. – Режим доступа: <http://www.jungland.ru>.
19. Яворская Н. Рассказ очевидца, как был закрыт Музей нового западного искусства // Декоративное искусство. – 1980. – № 7. – С.12-13.
20. Greenberg С. Collage. – Режим доступа: <http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.htm>.
21. Greenberg С. Modern and Postmodern. – Режим доступа: <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.htm>.
22. Greenberg С. Taste. – Режим доступа: <http://www.sharecom.ca/greenberg/taste.htm>.

Шевченко Н.И. Феномен кубизма, теория и практика Конкретного Кубизма в Новом Авангарде, Конкретном бинокулярном искусстве // 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. 146-156.