

УДК: 72.036

ББК: 85.11

A43

DOI:10.18688/aa166-10-79

Ю. П. Волчок

## **Возрождение понятия «изящное» для осмысления диалога художественного образа и интеллектуальной идеи в современной архитектурной форме**

В чем видится потребность вновь вывести на авансцену архитектуроведения и шире — гуманитарно сосредоточенного знания — понятие «изящное»? По моему мнению, оно не только позволяет зафиксировать внимание на внутреннем устройстве (строении) всякого произвольно взятого целого, порождаемого в диалоге художественного образа и интеллектуальной идеи, но и служит импульсом для углубленного его восприятия, объемлющего визуальный анализ и реальное знание о произведении. Особенно если возвратиться к пониманию сути изящного по А. Пуанкаре. Он, в частности, пишет: «Впечатление изящного может быть вызвано неожиданностью сближения таких вещей, которые мы не привыкли сближать; и в этом случае изящность плодотворна, ибо благодаря ей обнажаются родственные отношения, которые мы не замечали до тех пор; она плодотворна и в том случае, если она обуславливается единственно контрастом между простотой средств и сложностью проблемы...» [11, с. 25].

Сегодня это существенно важно: в фокусе осмысливающего произведение внимания оказываются его индивидуальные характеристики, интегрируемые в архитектурной форме. Именно она (архитектурная форма) все более обретает самоценность и выходит на первый план многослойного анализа архитектуры. Стилистические и типологические обобщения отступают в тень, размываются в периферийном восприятии ценностных достоинств видимых результатов архитектурного творчества, нацеленных в основном на интеллектуальные усилия в обретении Нового. (Новое — с большой буквы, чтобы акцентировать внимание на том, что это всеобщее новое. Новое как результат стремления к совершенству.)

Ощущение, возникающее при первом же знакомстве с произведением архитектуры, закономерно вызывает потребность углубиться в осмысление его внутреннего устройства в поисках аргументации для возможности оценить творческое решение как подлинно (а порой и восхищенно) «изящное». При этом приходит в очередной раз осознание того, что большой Мастер-архитектор всегда «ткач» [15]. Он формирует художественно предьявляемое целое архитектурной ткани изнутри ее «полотна»: узлы, закрепляющие нити в процессе «ткачества» архитектурной формы, вяжутся изнутри строения. Они не видимы постороннему глазу, но узнавание закономерностей их устройства раскрывает в

полной мере художественный образ произведения и его интеллектуальную идею, которые объединены диалогом архитектурного осмысления формы.

Центральной в предлагаемом разговоре становится работа В. Н. Лазарева «Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве» [8]. Эта книга, как известно, заключительный том цикла «Происхождение итальянского Возрождения» [7].

Первое, что бросается в глаза: структура книги, или обновленный порядок предъявления «изящных» искусств: *архитектура, скульптура, живопись*, то есть в последовательности, обратной традиционному привычному, что для нашего разговора весьма существенно. Основной фигурой для размышлений и исследовательских конструкций Лазарева становится Филиппо Брунеллески (1377–1446). В книге показано, что творчество именно Брунеллески позволяет свести в единый узел становление возрожденческого миропонимания ценности Нового, его внутреннего устройства и мирообразующее достоинство архитектуры, а также закономерность выдвижения на первый план в триаде изящных искусств ее (архитектуры) нового толкования, определившего многовековую эпоху Возрождения.

При чтении работы Лазарева складывается ощущение, что он, занимаясь историей и будучи глубоко погруженным в осмысление нюансов нового знания об исследуемой эпохе, остается современником и для своего времени. Трудно отказаться от этой мысли, читая, в частности: «Теперь, когда у нас есть возможность более объективно взглянуть на исторический процесс, архитектура Брунеллески полностью сохраняет свою безотносительную ценность — как первое новое слово, и как отмеченная печатью высокого художественного совершенства, и как проникнутая духом “гражданственного гуманизма”, и как по весеннему свежая, открытая и радостная» [8, с. 214]. К этому разговору примыкает еще одно место в книге, сближающее сложившуюся ситуацию в формировании начала ренессансной традиции с ее прочтением спустя пять веков. Лазарев пишет о том, что «Филиппо пошел гораздо дальше гуманистов. Если многие из них увлеклись голой формой, придавая ей преувеличенное значение, то **Брунеллески, творчески используя античное и проторенессансное наследие**<sup>1</sup>, сумел на языке искусства, на языке архитектуры воплотить **сущность нового...**» [8, с. 214].

Увлечение «голой формой», пролонгированное во времени, было понятно Лазареву. Он знал многогранную суть этой проблемы не только благодаря, в частности, работам Г. Вельфлина, но и по разнообразным творческим поискам авангардистов первых десятилетий XX в., как отечественных, так и зарубежных. Ощущение движения времени добавило определенности в формулу вновь обретаемого в эпоху раннего Возрождения наследия. Наследия, которое сформировало новое понимание содержания архитектуры не только для своего времени, но и на века вперед.

Лазарев на протяжении всего исследования употребляет двучленную конструкцию — античное и проторенессансное наследие в неразрывном обобщении. В этой формуле понятие об античном наследии фиксирует ее культурологически полноценное наполнение, а «проторенессансное» наследие охватывает все то, что дала цивилизация к своему времени, будь то начало XV в. либо время на пять веков позднее. Пол-

<sup>1</sup> Здесь и далее выделено автором статьи.

ноценность этой второй составляющей двучленной формулы ренессансной традиции определяется ее динамикой, адекватной логике развития цивилизации в движении времени. Такое понимание ренессансной традиции позволяет всякий раз уточнять ее содержательное наполнение. Лазаревскую «формулу» становления Ренессанса подтверждает еще один фрагмент из текста нашего источника: «Для флорентийцев Брунеллески был не только великим зодчим, но и кладезем знаний. Вся его деятельность основывалась на глубоком проникновении в законы математики, геометрии, механики, статики. Его интересовали реальнейшие проблемы...» [8, с. 202].

И буквально современному нам архитектору, живущему в предвкушении скорого нелинейного ренессанса в понимании сути архитектуры, адресовано продолжение этого умозаключения историка, причем опубликованное тридцать пять лет назад: «Так Брунеллески, воздвигая одно прекрасное здание за другим, сумел обеспечить художнику уважение общества, добиться того, что архитектор занял место рядом с писателем и гуманистом, превратившись из средневекового “мастера” в художника, чьи творения даровали ему бессмертие. И добился этого Брунеллески не только своими постройками, но и своими глубокими познаниями в области точных наук, намного превосходившими объективностью и конкретностью совокупность знаний даже у самого квалифицированного средневекового зодчего» [8, с. 202].

Историк искусства В. Н. Лазарев обращает внимание читателя на то, что Брунеллески обеспечил архитектору высокий статус Художника, но при этом, последовательно реализуя свой подход к формированию в профессии ренессансного мировосприятия, исследователь фиксирует закономерность двучленной конструкции архитектурного профессионализма. Брунеллески — не только автор «прекрасных зданий», но и ученый, при этом ученый в сфере разных наук. Уместно заметить, что позднее Л. М. Баткин, анализируя наследие Леонардо да Винчи, также размышляет о двойной природе его гения. Леонардо — и художник, и ученый [2]. В. П. Зубов в книге о Леонардо да Винчи большую, едва ли не центральную главу назвал: «Математический рай» [4].

Это реконструкция понимания архитектурного профессионализма с позиции художественного творчества. Историки искусства и культуры (В. Н. Лазарев, В. П. Зубов, Л. М. Баткин, в нашем случае) фиксируют внимание на дополнительной художественному началу научной, математически сосредоточенной составляющей изначальной для Брунеллески формулы архитектурного профессионализма. А если посмотреть на эту же формулу глазами историка науки? Б. Г. Кузнецов, кстати, в том же, что и В. Н. Лазарев, 1979 году, в частности обращает внимание и высоко оценивает то, что в «живописи Брунеллески обосновал введение перспективы и ее закона с такой общностью, которая сделала его идею (подлинный триумф воплощения идеи в образ и художественного образа в математическую идею) началом начертательной геометрии» [6, с. 188–189].

И как бы итога свои размышления о роли художника, живописи в формировании логики понимания закономерностей мироустройства, Кузнецов пишет: «Живопись Возрождения должна была раскрыть структуру бесконечного пространственно-временного мира через структуру внутреннего мира...» [6, с. 178].

Что здесь удастся зафиксировать из опыта эволюции возрожденческого мировосприятия? Для современного нам читателя (поэта, художника, искусствоведа, истори-

ка, архитектора, историка архитектуры) не столько интересен результат, то есть то, что предъявлено на «поверхности» исторического процесса, сколько осмысление того, как думали мастера, как поднимались до тех результатов, что вошли в историю (создавали ее предъявление). Однако «итальянским гуманистам, — пишет Л. М. Баткин, — было ничуть не проще, чем нам теперь, разобраться в собственных понятиях, **сформировать** их (и вместе с ними **себя**), переосмыслить на необычный лад архитектурные формулы «возрождения» <...> обновления (Renovatio), “золотого века”. **На это ушло почти два века**» [1, с. 41]. И дальше автор подчеркивает: «Далось это <...> с громадным усилием, поскольку исходная посылка Возрождения, столь революционизировавшего культуру, по необходимости была традиционалистской» [1, с. 41].

И еще один важный для нас фрагмент, продолжающий эти размышления, — из книги А. И. Некрасова «Русский ампи́р», опубликованной в 1935 г., также на пороге радикальных перемен в осмыслении сути Нового в архитектуре: «Пространственный момент архитектурного произведения не ограничивается только одним внутренним объемом, но имеет отношение и к окружающему пространству, частью которого он является, то есть утверждает смысл этого пространства. Вследствие этого могут явиться более сложные пространственные создания, состоящие из ряда согласованных памятников, что мы называем ансамблем» [10, с. 7].

А. И. Некрасов тут же подытоживает эту мысль, казалось бы, совершенно парадоксальным образом: «Из <...> сказанного следует, что в восприятии архитектуры совершенно недостаточно ограничиваться “**визионерным**”, фасадным восприятием, которое приемлемо в отношении к живописи и скульптуре. Пространство здания, в котором мы оказываемся, воспринимается не только нашим глазом, но мы в нем движемся, воспринимаем звуки, ощущаем это пространство всем своим существом» [10, с. 8].

Некрасов вспоминает Вельфлина, критикуя его за то, что в своем классическом труде «Ренессанс и барокко» он дал **почти исключительно** «“**визионерное**”, скульптурно-живописное истолкование <...> фасадов». («Поэтому нужно считать большим недостатком тот факт, что наука недавнего прошлого в области изучения архитектуры довольствовалась часто “визионерными” определениями», — пишет Некрасов) [10, с. 8].

Я думаю, что критика Некрасовым предшествующей (в основном западной) науки об искусстве связана не столько с «визионерным» восприятием архитектуры, сколько с неподобающим, по мнению автора, местом архитектуры в ряду пространственных искусств: живопись, ваяние, зодчество. Некрасов совершенно очевидно ратует за особое место архитектуры, за исключение ее из «визионерно» воспринимаемого ряда. Вспомним еще раз: «Из всех <...> пространственных искусств архитектура является **пространственным по преимуществу**».

И потрясающий (для меня) вывод делает Некрасов, подытоживая рассмотрение им исторического материала: «Некоторые формы ампи́ра частью соединились с элементами модерна <...> Одновременно в архитектуре стал вырастать конструктивизм, сначала в период предоктябрьский <...> сводивший все значение архитектуры к практической материальной потребности (функции). Создается новый образ, нивелирующий и уничтожающий сложность жизни личности». И далее, внимание: «Отрицание конструктивизмом массы, “теоретичность” построения стены, схематизм линий вместе со стремлением

охватить большие пространства в ансамбле — все эти свойства получили начало в архитектуре прошлого, именно в ампире. Неудивительно поэтому, что в ранних конструктивистических зданиях постоянно присутствуют элементы ампира» [10, с. 121–122].

В логике этого разговора не приходится удивляться, что практически в то же время, когда вышла в свет книга Некрасова, ленинградский архитектор И. А. Фомин (годом раньше) говорит на обсуждении ежегодной майской выставки московской архитектуры 1934 года: «За пятнадцать лет мы ввели в арсенал архитектурных средств ряд ценных приемов. Прежде всего это гладкие плоскости. Мы их взяли от Корбюзье, и это весьма ценно <...> Давайте архитектуру строить по-новому» [14, с. 3].

Это внутрипрофессиональное осмысление поисков Нового в архитектуроведении. Художественное творчество и искусствознание выдвигали архитектуру на первый план, признавая морфологические возможности в обретении нового содержания и характеристик художественной формы (и за два десятилетия до этого). К. С. Малевич видел перспективу в перерастании современных возможностей живописи в супрематические устремления (к совершенству) новой архитектуры. О. Э. Мандельштам искал и находил архитектурное содержание в поэзии и прозе. А. Белый приравнивал строительство и творчество, полагая их синонимами. А. М. Ган, автор первой об этом книги — «Конструктивизм» (1922), вошел в среду объединения современных архитекторов и создал лицо одного из самых значительных в истории архитектурных журналов «Современная архитектура». К. С. Станиславский в 1919 г. начал репетировать трагедию Байрона «Каин». В долгой работе над этим спектаклем он также понял (осознал), что ему приходится «изменить художнику в пользу архитектора и скульптора <...> для выявления внутренней жизни [актера]» [14, с. 48].

В том же 1920 году в Витебске, когда Малевич написал статью «Супрематизм», силами группы «Уновис» была поставлена опера «Победа над Солнцем» (либретто написал А. Е. Крученых).

Но, пожалуй, самое наглядное и убедительное (из известных мне) предъявление устройства Абсолютного собственно художественными средствами и аргументирующее в этой связи авангардную роль архитектуры — книга «Четыре фонетических романа» А. Крученых [5]. С автором совсем необязательно соглашаться, важнее понять, как он выстраивает свой текст. Выбор определился в первую очередь, естественно, тем, что А. Крученых безоговорочно воспринимается как «абсолютный» художник. Но дополнительным аргументом в пользу выбора стало издание книги в 1927 г. в Москве, когда И. Леонидов защищал свой дипломный проект. Поиски «идеальной» формы в проекте Леонидова, рассматриваемые «на фоне» этой работы Крученых, существенно объективизируют место архитектуры, архитектурного формообразования в авангардном миропонимании своего времени.

В книгу кроме поэмы о разбойнике Ваньке-Каине включены две буквально страничные стихотворные миниатюры, и вместо заявленного в оглавлении Приложения или именно в этом качестве дана «Декларация № 6 о сегодняшних искусствах (тезисы)».

Остановимся на ней несколько подробнее.

«Современный художественный стиль по справедливости должен быть назван ублюдочным (аморальным, безнравственным, непрофессиональным. — Ю. В.), — пи-

шет Крученых и предъясвляет уничижительные характеристики современного ему состояния четырех видов искусств, предварительно их пронумеровав:

- «1-ое — Литература
- 2-ое — Театр
- 3-ье — Живопись
- 4-ое — Кино».

И здесь, как я полагаю, надо быть весьма аккуратным с цифроупотреблением. Уже накопился значительный опыт расшифровки потаенных смыслов, «спрятанных» в тек или иных встречающихся в различных текстах цифрах, геометрических фигурах либо их комбинациях. Многочисленные публикации последних десятилетий о содержании цифроупотребления в романе Е. И. Замятина «Мы» (1920) [9], например, подталкивают к подобным размышлениям и в нашем случае, тем более что Крученых совершенно очевидно провоцирует читателя на эту текстологическую игру, которая здесь в совместных с автором поисках Абсолютного в художественном творчестве, формообразовании вполне уместна и закономерна.

Итак, Крученых заявляет «Декларацию № 6», а искусств называет только четыре, правда, в разной мере «провинившихся», недоработавших, в современном стилеобразовании искусства (современном на середину двадцатых годов). Недостающие здесь «архитектура» и «музыка» выводятся до поры за скобки авторского предъясвления. Им у Крученых уготована иная судьба и иная роль в современном ему формо- и стилеобразовании.

Попробуем в этой связи понять, что означает упоминание «Продукция № 142», вынесенное на титул книги. Автор показывает нам, какую перегруппировку производит он с предъясвленными здесь искусствами. Для начала он исключает из игры стилеобразования живопись, поскольку, как он пишет, «картина издохла» (умерла). Кино он переставляет в центр композиции. Для этого у него есть два весьма существенных основания: во-первых, с его точки зрения, «кино — как искусство пока весь (кино у автора везде в мужском роде — видимо, как кинематограф. — Ю. В.) впереди» [5, с. 23], а во-вторых, кино — искусство динамическое, оно создает контекст времени — движения «там, где он пользуется приемами Лефа (быстрота, сдвиг, “наплыв”, двойная съемка — острый монтаж), — там “прием побеждает”, и кино становится искусством» [5, с. 23].

Вернемся теперь к архитектуре и музыке. Строго говоря, могут быть только два взаимоисключающих варианта решения их участи: либо они выводятся за границы перечисления, то есть становятся неискусствами, либо в полной мере присутствуют «здесь и теперь», в пределах которых и происходят поиски формы и стилеобразующего приема. Архитектура и музыка, таким образом, становятся для Крученых главными, порождающими понятие «сопряжение» искусствами.

На справедливость такого заключения недвусмысленно указывает изображенная на обложке книги Крученых композиция Густава Клуциса «Четырехкоординатный небоскреб». Трудно предположить, чтобы для книги, издаваемой автором самостоятельно и за свой счет, решение обложки мог предложить кто-либо помимо самого автора или вопреки его воле. Работа Клуциса — попытка и, на мой взгляд, удивительно удачная, передать через синтез архитектуры и музыки, с одной стороны, понятие четырехмерности — пространство – время, а с другой — понятие «узла», искомого здесь не столько

стилеобразующего, сколько формообразующего приема Нового искусства. Архитектура присутствует здесь как полноценная четвертая составляющая, необходимая для построения автором искомой системы многогранной языковой деятельности. Так, Ю. С. Степанов строит (конструирует) систему своей аргументации, опираясь на поэтический опыт конца XIX – начала XX в. в трехмерной системе устройства языковых конструкций [13]. А. К. Жолковский предпринял анализ новой и новейшей русской поэзии также в контексте архитектурного пространства понимания. Предисловие своей книги на эту тему он открывает тезисом об авторстве «известной формулы»: «Бог (Дьявол) — в деталях». «Оно приписывается, — фиксирует автор, — разным людям, но неслучайно именно деятелям искусства: Микеланджело, Флоберу, Мисс ван дер Роэ, Ле Корбюзье, к которым у нас можно добавить Бориса Пастернака с его строкой **Всесильный бог деталей**. Разгадка того, как детали славят замысел их творца, и есть дело всякой науки...» [3, с. 7]. Вслед за этим Жолковский подтверждает, что имена Мис ван дер Роэ и Ле Корбюзье включены в его перечень представителей различных видов искусств неслучайно, а обретают в нем едва ли не решающую роль для авторского понимания сути творчества.

Все отчетливее складывается (пролонгированно во времени) современное содержание понятия «изящное», фиксирующее настойчивое стремление к осознанию внутреннего устройства многомерной архитектурной формы [12].

В этом качестве понятие «изящное», по существу, может сыграть в осмыслении места архитектуры в современном диалоге культуры и цивилизации роль, близкую той, что и «хронотоп», как предъявление целостности во взаимоотношениях пространства и времени в реалиях конкретного места зарождения, становления и осмысления индивидуальных достоинств архитектурной формы.

## Литература

16. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — М.: Наука, 1989. — 272 с.
17. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. — М.: Искусство, 1990. — 415 с.
18. Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия. — М.: РГГУ, 2009. — 368 с.
19. Зубов В. П. Леонардо да Винчи. — М – Л., 1962. — 354 с.
20. Кручных А. Е. Четыре фонетических романа: Продукция № 142. — М.: Издание автора, 1927. — 38 с.
21. Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения. — М.: Наука, 1979. — 280 с.
22. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. В 2 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1956–1959. — Т. 1. — 440 с. — Т. 2. — 586 с.
23. Лазарев В. Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Кн. 1. — М.: Искусство, 1979. — 239 с.
24. Лахузен Т., Максимова Е., Эндриус Э. О синтетизме, математике и прочем... Роман «Мы» Е. И. Замятина. — СПб.: Астра-ЛЮКС, Сударыня, 1994. — 120 с.
25. Некрасов А. И. Русский ампиризм. — М.: Огиз – Изогиз, 1935. — 128 с.
26. Пуанкаре А. Наука и методъ. — Одесса: Книгоиздательство «Матезисъ», 1910. — 404 с.
27. Сергеев К. В. Приближение к Леонардо. Деконструкция идеала креативности. — М.: Летний сад, 2010. — 388 с.
28. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии и искусства. — М.: Наука, 1985. — 335 с.

29. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917–1938. — М.: Наука, 1977. — 416 с.  
 30. Ямпольский М. Б. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 616 с.

**Название статьи.** Возрождение понятия «изящное» для осмысления диалога художественного образа и интеллектуальной идеи в современной архитектурной форме.

**Сведения об авторе.** Волчок Юрий Павлович — кандидат архитектуры, профессор. Московский архитектурный институт (Государственная академия). Ул. Рождественка, д. 11/4, Москва, Российская Федерация, 107031. yvolchok@gmail.com

**Аннотация.** Одной из задач совмещения исторической и теоретической проблематики архитектуроведения на современном этапе вращающегося архитектурного мышления в пространство нелинейного миропонимания становится возрождение понятия «изящное». Возвращение к одному из изначальных его толкований (отталкиваясь от «формулы» А. Пуанкаре) как результату гармонично полноценного внутреннего строения той или иной целостности позволяет наполнить интеллектуальным содержанием визуальное восприятие архитектурной формы. Методически обращение к этому понятию может стать основанием для установления «изящного» по сути диалога достаточно давно расщепившихся понятий «история» и «эволюция» в логике «архитектоники большого времени» со ссылкой на М. М. Бахтина.

**Ключевые слова:** триада изящного: архитектура — скульптура — живопись; внутреннее строение; восприятие внешнего; архитектурная форма; целостность; архитектоника большого времени.

**Title.** The Revival of the Notion of Finesse: the Comprehension of the Dialogue between an Artistic Image and an Intellectual Idea in Modern Architecture

**Author.** Volchok, Yury Pavlovich — Ph. D., professor. Moscow Architectural Institute (The State Academy), Rozdestvenka Str., 11/4, 107031 Moscow, Russian Federation. yvolchok@gmail.com

**Abstract.** The revival of the notion of finesse has become a new task in terms of historical and theoretical issues related to architectural criticism. The aim of this article is its integration into the framework of non-linear world perception. The revival of the classic interpretation of finesse, which according to H. Poincaré is the product of harmoniously wholesome internal structure, allows us to fill the visual perception of architecture with intellectual contents. The application of this notion may become the basis for the essentially “fine” dialogue between the two concepts that drifted apart relatively long ago — “history” and “evolution” taken within the logic of “Grand-Time Architectonics” (M. M. Bakhtin).

**Keywords:** fine triad; architecture; sculpture; painting; internal structure; perception of the exterior; architectural form; integrity; Grand-Time Architectonics.

## References

- Batkin L. M. *Ital'ianskoe Vozrozhdenie v poiskakh individual'nosti (The Italian Renaissance in Search of Identity)*. Moscow, Nauka Publ., 1989. 272 p. (in Russian).
- Batkin L. M. *Leonardo da Vinci i osobennosti renessansnogo tvorcheskogo myshleniia (Leonardo da Vinci and Features of the Renaissance Creative Thinking)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 415 p. (in Russian).
- Golosovker Ja. Je. *Imazhinativnyi absoliut (Imaginative Absolute)*. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2012. 318 p. (in Russian).
- Jampol'skij M. B. *Tkach i vizioner. Oчерки istorii reprezentatsii, ili, O material'nom i ideal'nom v kul'ture (Weaver and the Visionary. Representation History Sketches, or, About Material and Ideal in Culture)*. Moscow, NLO Publ., 2007. 616 p. (in Russian).
- Kruchenyh A. E. *Chetyre foneticheskikh romana: Produktsiia № 142. (Four Phonetic Novels: Production No.142)*. Moscow, Izdatel'stvo avtorskoe Publ., 1927. 38 p. (in Russian).
- Kuznecov B. G. *Idey i obrazy Vozrozhdeniia (Ideas and Images of the Renaissance)*. Moscow, Nauka Publ., 1979. 280 p. (in Russian).
- Lazarev V. N. *Proiskhozhdenie ital'ianskogo Vozrozhdeniia (Origin of the Italian Renaissance)*, vol. 2. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1959. 586 p. (in Russian).
- Lazarev V. N. *Nachalo rannego Vozrozhdeniia v ital'ianskom iskusstve (The Beginning of the Early Renaissance in the Italian Art)*, vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 239 p. (in Russian).

- Lahuzen T.; Maksimova E.; Jendrijus Je. *O sintetizme, matematike i prochem... Roman "My" E. I. Zamiatina (About a Sintetizm, Mathematics and Other... We novel by E. I. Zamyatin)*. Saint-Peterburg, Astra-LJuKS, Sudarynja Publ., 1994. 120 p. (in Russian).
- Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniia (Renaissance Esthetics)*. Moscow, Mysl' Publ., 1978. 624 p. (in Russian).
- Nekrasov A. I. *Russkii ampir (Russian Empire Style)*. Moscow, Ogiz — Izogiz, 1935. 128 p. (in Russian).
- Podoroga V. A. *Vyrazhenie i smysl (Expression and Sense)*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1995. 427 p. (in Russian).
- Prohorov Ju. E. *V poiskakh kontsepta (In Search of a Concept)*. Moscow, Ikar Publ., 2004. 204 p. (in Russian).
- Puankare A. *Nauka i metod (Science and Method)*. Odessa, Knigoizdatel'stvo Matezis Publ., 1910. 404 p. (in Russian).
- Sergeev K. V. *Priblizhenie k Leonardo. Dekonstruksiia ideala kreativnosti (Approach to Leonardo. Creativity Ideal Deconstruction)*. Moscow, Letnij sad Publ., 2010. 388 p. (in Russian).
- Stepanov Ju. S. *V trekhmernom prostranstve iazyka. Semioticheskie problemy lingvistiki, filosofii i iskusstva (Three-dimensional Space of Language. Semiotics Problems of Linguistics, philosophy and art)*. Moscow, Nauka Publ., 1985. 335 p. (in Russian).
- Stroeva M. N. *Rezhisserskie iskaniiia Stanislavskogo. 1917–1938 (Director's Searches of Stanislavsky. 1917–1938)*. Moscow, Nauka Publ., 1977. 416 p. (in Russian).
- Vernadskij V. I. *Filosofskie mysli naturalista (Philosophical Thoughts of the Naturalist)*. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2014. 412 p. (in Russian).
- Zholkovskij A. K. *Novaia i noveishaia rusaskaia poeziiia (New and Modern Russian Poetry)*. Moscow, RGGU Publ., 2009. 368 p. (in Russian).
- Zubov V. P. *Leonardo da Vinchi (Leonardo da Vinchi)*. Moscow — Leningrad, 1962. 354 p. (in Russian).