

## «ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА» В НОВОМ КЛЮЧЕ ИЛИ ОПЫТ СЕТЕВОГО АНАЛИЗА РОГЕРА ХОЙСЛИНГА

**Е. А. Шенцева**

Новосибирский государственный  
технический университет

В статье излагается суть сетевой теории, в рамках которой немецкий социолог Р. Хойслинг выстраивает теорию произведения искусства. Подробно рассматриваются основные положения теории, авторская интерпретация взаимосвязи элементов сетевой структуры «художественный проект искусства – реципиент искусства – контекст искусства», выявляются смысловые грани идей и понятий теории с выводами западно-европейской и отечественной философии. Анализируется метод конструирования теории в рамках сетевой парадигмы. Отмечаются методологические перспективы опыта построения теории нового типа, предпринятого Р. Хойслингом, для дальнейших исследований произведения искусства в контексте социально-философской проблематики.

**Ключевые слова:** сетевая теория, сетевая структура, произведение искусства, социальное взаимодействие, художественный проект, реципиент, контекст искусства, аура, эмергенция.

Для современной гуманитарной мысли характерны глубокие парадигмальные сдвиги, обуславливающие активный поиск концептуальных моделей, способных объяснить процессы, происходящие в стремительно изменяющемся современном обществе. Предметом осмысления становится все больше феноменов, ранее пребывавших на периферии социально-философской проблематики. К таковым относится феномен художественной активности, с одной стороны, являющийся атрибутивным свойством человека, предикатом человеческого бытия, с другой – приобретающий в эпоху постмодерна принципиально новые многообразные и неоднозначные черты (в том числе ввиду появления новых технических возможностей), что существенно определяет духовный облик социума.

Опыт искусства не единственная, но одна из самых значительных сфер, где на-

ходит свое выражение художественная активность человека. Вместе с тем в данной сфере возникает исследовательская коллизия, при которой, по словам немецкого теоретика Р. Хойслинга, в поле внимания «попадает все больше процессов, которые невозможно как следует описать средствами частных теорий» [17, с. 37]. Автор обращается к эвристическим возможностям сетевой теории с целью преодоления указанного методологического затруднения. Прежде чем обратиться к анализу опыта ученого, представляется необходимым сделать несколько предварительных замечаний.

Несмотря на то что объяснительные перспективы сетевой теории отмечаются многими авторами, сетевая парадигма в философии лишь начинает осмысляться в качестве таковой. Понятие сети рядом авторов используется метафорически, по большей

части с апелляцией к изменениям структуры социального пространства в связи с Глобальной сетью Internet. При этом, как отмечает немецкий социолог М. Фасслер, «для одних – это обусловленная компьютерами коммуникация, для других – это может быть обусловленная компьютерами дезинтеграция и отказ от идеалов» [16, с. 255]. Ряд исследователей фиксирует внимание на формировании новой структуры мира, принципиально нового стиля мышления, в том числе ввиду того, что общение современного человека стало формироваться как проекция компьютерных сетей, «приобретать формы информационно-сетевых коммуникаций» [12, с. 62]. Различна структура сетей: они могут быть плотными и редкими, горизонтальными и вертикальными, стержневыми и ризоматическими, эксклюзивными и массовыми и т.д. [12, с. 73]. Многообразны и способы моделирования. Так, Р. Коллинз выстраивает сетевую схему на основе информации о тесных личных связях между наиболее значительными философами, которые в процессе интенсивного, заряженного значительной эмоциональной энергией общения «транслируют прежний культурный капитал и превращают его в новую культуру» [10, с. 33]. Р. Хойслинг выдвигает тезис о существенной гибкости при определении элементов сети, составными частями последней «абстрактно говоря – являются узлы и отношения» [17, с. 6]. В исследовании Р. Коллинза эта абстрактная схема получает конкретное воплощение – мыслители выступают в качестве «узлов» сетевых структур, отношение же есть то особое интеллектуальное общение, в процессе которого генерируются новые идеи. Как мы видим, наполняясь конкретным содержанием, структура остается устойчивой и достаточно универсальной, позволяя

анализировать сети производства товаров и услуг (Р. Роуз) в одних случаях, в других – сети *интересного*, образованные совокупностью креативных возможностей субъектов (К. В. Сергеев); в-третьих, о чем речь шла выше, – сети интеллектуального общения, продуцирующего новое философское знание и т.д. Несмотря на то что составные части сети могут меняться, «сетевая теория при этом не встречает объяснительных трудностей» [17, с. 36].

Значительный интерес вызывают взгляды авторов, усматривающих методологические параллели сетевой парадигмы и теории ризомы, разработанной Ж. Делезом и Ф. Гваттари. Так, В. Емелин полагает, что в современной философии «не имеется альтернативного понятия, которое могло бы так четко передать сущность сетевых технологий» [8]. Другой специалист в области сетевой проблематики говорит о том, что понятие ризомы имеет аспекты, которые могут быть обращены против него самого, и высказывает точку зрения о том, что в современных исследованиях происходит переход от понятия ризомы к «очень интересному понятию» сети и сетевой парадигме [15, с. 72].

Даже беглого взгляда достаточно, чтобы сделать вывод о зарождении новой эпистемологии, перспективной для философского осмысления возрастающей роли сетевых структур в современном обществе, однако анализ этого захватывающего процесса выходит за рамки настоящей статьи, предметом интереса которой является опыт построения теории произведения искусства, предпринятый Р. Хойслингом, точнее говоря, метод конструирования теории и те философские идеи, теории, концепции, которые автор использует в качестве модулей, «между которыми воз-

никает или существует сеть теоретических сопряжений» [17, с. 38].

Для немецкого ученого важно зафиксировать, что сетевая теория (как «метатеория») может сопрягаться со множеством других теорий, а также, что сетевая теория, предлагая слишком «абстрактные образцы», приобретает «спецификацию» непосредственно на конкретных исследованиях [17, с. 39]. Как мы убедимся далее, автор предпринимает попытку наполнить конкретным содержанием абстракции сетевой теории.

Суть основных положений теории произведения искусства Р. Хойслинга «Аура как социальный феномен» заключается в следующем.

Используя термин «произведение искусства» в кавычках для характеристики способов употребления, отличных от представленной им самой точки зрения, автор указывает на неуместность термина в его традиционном понимании, ибо правильнее вести речь о социальном взаимодействии между реципиентом искусства и художественным проектом [17, с. 44]. Последний понимается как «сплав инкорпорированных ... интенций художника с содержащимися в нем формообразующими средствами» [17, с. 60].

Произведением искусства (без кавычек) оно становится «в рамках процесса обнаружения», в процессе так называемой «рецепции» искусства [17, с. 44]. Заметим попутно, что М. С. Каган настаивал на необходимости использовать вместо понятия реципиент определение *зритель—читатель—слушатель*, так как первое переносит на контакт *человек—художественное произведение* психологическое определение, фиксирующее внимание на процессе рецепции, но не креации, до которой поднимается

(или должно подняться) постижение человеком искусства [9, с. 299]. Однако вынуждены признать, что предложенная триада слишком громоздка, поэтому, вслед за Р. Хойслингом, будем понятие «реципиент» полагать вполне приемлемым.

Очевидно, что автор опирается на точку зрения, которая прочно вошла в философскую мысль, относительно того, что смысл произведения искусства не существует, точнее сказать, пребывает в потенциальном (в терминологии В. В. Налимова, «запакованном») состоянии вне специфической активности субъекта, направленной на понимание искусства. Так, читаем у М. Бубера: «образ, представший человеку, хочет стать через него произведением» [6, с. 20]. Сходным образом звучит мысль М. М. Бахтина о том, что смысл актуализируется «лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом» [4, с. 370].

Требуется «радикальное переосмысление» того, что до сих пор понималось в качестве «социальных действующих, или просто действующих, или самостоятельных формообразователей» [17, с. 45], и принятие художественного проекта в качестве такового отмечается как «наитруднейший барьер» с точки зрения социологических процессов [там же, с. 46].

Автор говорит о «преобладающем во взаимодействии взаимном конституировании, стабилизации и (динамической) актуализации точек взаимодействия, т.е. о действующих (в новом, наглядно не представимом смысле) и об отношениях, через которые происходит взаимодействие» [17, с. 45]. Остановимся на этом тезисе более подробно. Во-первых, фиксируется принципиально новое представление о художественном проекте искусства как о «действующем», т.е. реальном участнике

социального взаимодействия. Во-вторых, подчеркивается мысль, фундаментальная как для классиков герменевтики, так и для представителей экзистенциальной философии и психологии, о «взаимном конституировании» проекта и реципиента. В свое время М. Бубер подчеркивал, говоря об образе искусства, предстоящем для толкования, что «он воздействует на меня, как и я на него» [6, с. 21].

Очевидно, что речь идет о том, что понимание искусства оказывает определенное влияние на конституирование смысловых структур субъекта понимания, а художественный проект, становясь произведением искусства (в хойслинговом понимании), обладая как концептом, так и множеством свобод толкования, способен прирастать в смысле. Очевидно, что в теории проследивается идея, концептуальная для постструктуралистских теорий изменчивого восприятия Текста, текста как «методологического поля» и др. И, в-третьих, говорится об отношениях, через которые происходит взаимодействие (реализуется социальная активность). Полагаем, что в данном случае можно говорить о художественной активности, хотя автор и не употребляет этого термина. Таким образом, ученый, благодаря открытости границ сетевой теории, выстраивает структуру, элементами которой являются *художественный проект, реципиент, контекст* (как пространство, где ожидается взаимодействие, называемое произведением искусства), а также *отношения* (как тип активности реципиента). Как мы видим, новое теоретическое здание выстраивается на основе теории социального взаимодействия, основных положений герменевтики, экзистенциальной психологии, посредством использования возникающих между ними сетей теоретических сопряжений.

Как упоминалось выше, в качестве элемента структуры вводится контекст искусства, т. е. временное, культурное, семантико-эстетическое и топологическое пространство [17, с. 50]. Представляется существенным для характеристики современной социокультурной практики вывод ученого о том, что музей, концертный зал, театр и т.д. как контексты, в которых должно состояться произведение искусства, образуют «самоупрощение процессов взаимодействия»; в них происходит «упрощающее распределение ролей», иначе говоря, переполненные залы, музеи и т.д. создают иллюзию социальной активности, более того, люди ввиду только факта посещения «уже воспринимают себя как реципиентов искусства и в качестве таковых воспринимаются другими» [17, с. 47]. Стандартизация, упрощение процесса взаимодействия обусловлены и «автоматически поставляемой в комплекте» программой (последняя понимается как «разжеванные суждения», стратегии оценок и т.д.), что в итоге избавляет реципиента от взаимодействия – «он может как бы откинуться в кресле» [там же, с. 48-49], при этом, говоря словами Т. Адорно, испытывая чувство житейского комфорта [Адорно, 1999, с. 127], или же в случае намеренной (отчаянной) провокации художника может воспринимать его как «средство для возбуждения притупленных и утомленных жизнью нервов» [Ницше, 2001, с. 17]. «И это фатально!» – утверждает Р. Хойслинг, в частности, и в том смысле, в котором «презумпция понятности фатальна для понимания», о чем говорили и С. С. Аверинцев, и Ю. М. Лотман. Институты культуры, а к ним можно присовокупить и соответствующие образовательные институты, есть исторически сложившиеся структуры трансляции социокультурного опыта человечества, однако

точно подмеченный факт «самоупрощения» позволяет сделать вывод о том, что «музей, концертный зал, театр ... скорее препятствуют искусству, нежели способствуют ему» [17, с. 50]. Хотя автор и упрекает себя в абсурдности сделанных выводов с традиционной точки зрения, однако многие авторы отмечали указанное явление. Как писал в свое время Т. Адорно: «Большая часть культуры служит тому, чтобы помешать людям задуматься над собой и над миром» [1, с. 43].

В чем же заключается перспектива того, чтобы социальное взаимодействие, а именно произведение искусства, состоялось? Автор, прежде всего, предпринимает попытку представить произведение искусства динамически и видит его состоятельность лишь в случае взаимодействия, актуализации элементов структуры (проекта, реципиента, контекста) в феномене произведения искусства, и, напротив, доказывает невозможность данного типа взаимодействия, если распадается («терпит крах») одна из трех составляющих структуры. Более того, «крах уже *одной* (курс. авт.) конструкции влечет за собой распад и других конструкций» [17, с. 50]. В качестве одного из примеров приводится известный эксперимент с прослушиванием музыки Л. Бетховена племенем меланезийских туземцев. Результатом было то, что туземцы «акустически не восприняли совершенно ничего ... они обратили внимание лишь на вращение пластиночного диска и на постепенное движение иглы к центру пластинки, причем их созерцание внезапно прекратилось, как только пластинка была доиграна до конца» [17, с. 51–52]. Несмотря на экзотичность примера, он вполне может иллюстрировать множество ситуаций, происходящих и с более респектабельной, чем туземцы,

публикой, когда произведение искусства «терпит крах».

Постулируя мысль о том, что произведение искусства есть процесс взаимодействия, и с целью отличия его от остальных исследователей обращается к понятию ауры, ключевому в эссе В. Бенямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Речь не идет ни о развитии беняминовского понятия, ни, разумеется, о его заимствовании. Автору для плодотворного использования понятия ауры «необходимо значительное перетолкование» последнего. Для Р. Хойслинга аура не есть свойство некоторого предмета, но характеристика «интерактивного процесса» между реципиентом, художественным проектом и контекстом искусства. Иначе говоря, беняминовское понятие ауры, которая возникает в процессе художественной активности реципиента, переносится с характеристики произведения искусства на процесс взаимодействия. И далее, понятие ауры необходимо воспринимать как «описание эмергенции» феномена произведения искусства. На примерах анализа сменяющих друг друга фаз от признания до полного забвения произведений И.-С. Баха, А. Сальери ученый делает вывод о том, что «аура – феномен не инвариантный к времени и контексту» и рассматривает изменения в художественном проекте, в реципиенте и в контексте искусства ввиду которых аура утрачивается или вновь обретается [17, с. 55], т. е. ведет речь, в том числе, о том явлении, суть которого с исчерпывающей полнотой выражена в лаконичном высказывании франкфуртского философа: «Великие произведения способны ждать» [2, с. 62].

Обратимся к понятию эмергенции, описывающему «такое положение вещей, когда

целое больше суммы его составляющих частей» и для описания которого, как отмечалось выше, вводится понятие ауры. «Эмергенция означает возникновение процессов и свойств более высоких уровней, не сводимых к процессам и свойствам более низких уровней». И далее: «... аура есть не что иное, как именно этот феномен эмергенции» [17, с. 60]. Подкрепляя одно понятие другим и, по сути, отождествляя их, автор говорит о возникновении нового структурного и процессуального уровня (благодаря взаимодействию элементов структуры), которому присущи и собственная динамика, и «образование специфических свойств нового характера». Именно формирование этого уровня и есть произведение искусства [17, с. 60].

В некотором смысле понятие эмергенции представляется избыточным, однако возможно предположить, что оно вводится в связи с тем, чтобы подчеркнуть, что взаимодействие проекта, реципиента и контекста искусства ведет к усложнению и возникновению структур более высокого порядка. У автора диалогической герменевтики этот процесс описан как обогащающее бытие вживание, благодаря которому «осуществляется нечто, чего не было ни в предмете вживания, ни во мне до акта вживания» [3, с. 30]. При этом, поскольку и реципиент, и проект, и контекст взаимовлияют друг на друга, «продвигают друг друга», достаточно рельефно просматривается механизм социально-культурного изменения в процессе произведения искусства, которое каждый раз происходит заново, его как результат, по образному выражению М. К. Мамардашвили, «нельзя положить в карман». Произведение искусства как культурный механизм должно практиковаться, ибо культура есть практикование сложно-

сти. Произведение искусства (используем этот термин в традиционном смысле), оставаясь самим собой, актуализировавшись в процессе взаимодействия, прирастает в смысле; в субъекте понимания (реципиенте) происходят активные процессы смыслостроительства, усложняется и развивается смысловая сфера, что вкупе способно значительно изменять социокультурный ландшафт современности.

Таким образом, произведение искусства раскрывается через понятие ауры, при этом феномен ауры есть эмергенция. Как представляется, ученый здесь обращается к феномену катарсиса, имеющего в философской мысли более чем двухтысячелетнюю историю толкования. Несмотря на то что в различных теориях катарсиса авторы выражают собственное понимание смысла и назначения искусства, в целом данное понятие служит обозначением сути подлинного искусства как феномена актуализирующегося, становящегося в процессе встречи (диалога), говоря языком М. М. Бахтина, двух со-знаний. Во многом исходя из теорий катарсиса, Р. Хойслинг однако избегает употребления самого понятия, возможно ввиду его «нагруженности» философскими, эстетическими и религиозными коннотациями (может быть, особенно последние и сообщают для автора неприемлемость использования данного понятия) и обращается к понятию ауры.

Как отмечалось выше, аура не есть парафраз понятия В. Беньямина, но его «радикальное» переосмысление. Понятие ауры, пришедшее из мистической сферы, выражая и «чарующее» напряжение, и нечто «таинственное», рассматривается как исключительно «посюсторонний» феномен и именно в данном качестве отражающий «чары искусства», разворачивающиеся

в социальном контексте [17, с. 19]. Автор утверждает (признавая, что для этого «требуется много труда»), что «надо рассматривать мысли об ауре в совершенно секуляризированной форме как феномен социального взаимодействия» и – важное дополнение – «но в то же время, сохранить содержание этих мыслей, чтобы наделить речью захватывающее в искусстве» [17, с. 63]. Не отрицая идею тайны, исходящей от искусства, немецкий теоретик обращает ее «в общество, в реальное время, во все культурные и общественные взаимосвязи» [17, с. 20]. Выскажем предположение, что упорство, с которым автор стремится снять метафизический покров с ауры, а следовательно, и феномена искусства, может свидетельствовать о его глубоком внутреннем сомнении в том, что возникновение ауры может получить объяснение «в совершенно секуляризированной форме». Анализ полемики относительно религиозного в искусстве выходит за рамки настоящей статьи, однако факт обращения к понятию ауры может служить неявным свидетельством интуиции автора в понимании того, что, как писал Н. А. Бердяев: «Искусство религиозно в глубине самого художественного творческого акта» [5, с. 334], но не в смысле принадлежности к какой-либо конфессии, но в смысле возникновения «глобальных связностей сознания» (оборот М. К. Мамардашвили), без которых невозможно подлинное произведение искусства.

Отметим и следующее. Р. Хойслинг как социолог и как подлинный любитель искусства (особенно музыки, судя по многочисленным примерам и характеру описания) говорит будто на разных языках: в первом случае его язык точен, конкретен, иногда намеренно наукообразен; во втором – более живой, полный метафор («искусство по-

рождает чарующую близость» [17, с. 62], необходимо «наделить речью захватывающее в искусстве» [17, с. 63]. Примеры можно продолжить). Мы отмечаем данный факт с тем, чтобы зафиксировать внимание на сложности теоретизации столь тонкого феномена как произведение искусства как в его традиционном понимании, так и в хойслинговской интерпретации. Вынуждены признать, что какой бы настойчивой ни была исследовательская интенция, за скобками неизбежно остается нечто, упорно не поддающееся анализу.

Суммируя главное, отметим, что, *во-первых*, для Р. Хойслинга важно не оказаться на уровне анализа элементов, его основная интенция направлена на осмысление взаимосвязи элементов структуры, при которой возникает произведение искусства как взаимодействие. *Во-вторых*, термин «произведение искусства» служит для обозначения динамической характеристики и подчеркивает процессуальный момент факта взаимодействия художественного проекта и реципиента. *В-третьих*, преодолевая каноны социологической теории, в качестве одного из действующих автор вводит художественный проект произведения искусства. *В-четвертых*, произведение искусства возможно лишь при наличии всех элементов структуры, в результате интерактивного взаимодействия которых возникает феномен ауры произведения искусства, а при отсутствии (или несостоятельности) одного из элементов произведение искусства невозможно.

Как мы попытались показать, Р. Хойслинг в ходе построения теории произведения искусства опирался на идеи, получившие фундаментальную разработку в западно-европейской и отечественной философской мысли. Выстраивая теорию

произведения искусства, которая во многом носит рамочный характер (автор признает, что его научные изыскания есть лишь «эскиз теории»), ученый реализует принцип модульного построения сетевой конструкции, синхронизируя, в том числе, теории социального взаимодействия, философии и социологии искусства, теории катарсиса и герменевтики, а также постструктуралистские теории Текста.

Если допустить возможность переноса способов социального изменения, использованных В. В. Волковым в процессе анализа фоновых практик, таких как артикуляция, реконфигурация, заимствование [7, с. 17] на способы построения теории, это дает возможность осмыслить внутренний механизм метода Р. Хойслинга, т. е. попытаться понять и конкретизировать, каким образом осуществляется построение теории.

Вводя в качестве объекта социального взаимодействия художественный проект искусства (наряду с реципиентом и контекстом) артикулируется идея, характерная для гуманитарной мысли XX века, в том числе для постструктуралистских теорий Текста, согласно которой субъект понимания является неотъемлемым структурным компонентом произведения искусства. Не столько заимствование, но значительная реконфигурация понятия ауры позволили автору (вкуче с опорой на основные положения теорий катарсиса, герменевтики) зафиксировать внимание на процессуальной, становящейся природе произведения искусства, требующего постоянного производства посредством специфической (художественной) активности субъекта понимания. Также артикулируется ключевое положение философии и социологии искусства в понимании искусства как механизма социокультурного изменения.

В выстраивании структуры художественный *проект–реципиент–контекст* Р. Хойслинг заимствует и подвергает реконфигурации структуру элементарного акта коммуникативного взаимодействия *отправитель–канал–получатель* [11, с. 126].

Как мы убедились, в «чистом» виде не используется ни один способ, скорее в процедуре теоретического сопряжения автор использует их различные конфигурации. Можно сказать, что автор, заимствуя, подвергая большей или меньшей реконфигурации, артикулирует те или иные идеи, теоретические высказывания, постулаты, подчиняя их главной цели своей теории – объяснить процесс понимания искусства как феномен социального взаимодействия.

В свою очередь опыт Р. Хойслинга может служить значительным методологическим импульсом и продуктивно использоваться в контексте социальной философии, поскольку, являя собой реализацию принципа построения теории нового типа, позволяет расширить представления о механизме социокультурных изменений в современном обществе, а также уточнить роль социокультурных институтов в процессе взаимодействия человека и искусства.

Автор переводит процесс понимания искусства в поле социального взаимодействия, что может быть перспективным, в том числе для акцентирования внимания на той социокультурной роли, которую играет реципиент как субъект понимания в судьбе произведения искусства, а следовательно, как в сохранении традиции, так и в обновлении культурного кода современности.

Вместе с тем возникает ряд вопросов, существенных для социально-философского осмысления современной социокультурной практики. Первый связан с применимостью рассматриваемой теории для понимания



и объяснения взаимодействия, в котором в качестве одного из объектов выступает художественный проект некоторого продукта массовой культуры. Во-вторых, если следовать логике представленной теории, произведение искусства есть суть взаимодействия, однако остается неясным вопрос о том, какими могут быть социокультурные результаты данного взаимодействия. В-третьих, требуют уточнения характеристики (художественной) активности реципиента искусства, роль которого в социальном взаимодействии данного типа неоспоримо высока.

С определенной долей уверенности можно говорить о том, что теория Р. Хойслинга «Аура как социальный феномен» представляет существенный интерес как метод построения теории нового типа и она, следуя логике самой сетевой теории, может войти в качестве одного из структурных компонентов в более объемную теорию художественной активности человека в современную эпоху.

### Литература

1. *Адорно, Т.* Избранное / Т. Адорно // Социология музыки. – М.; СПб.: Универ. кн., 1999. – 445 с.
2. *Адорно, Т.* Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
3. *Бахтин, М. М.* Человек в мире слова. – М.: Изд-во РОУ, 1995. – 140 с.
4. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
5. *Бердяев, Н. А.* Смысл творчества. – М.: АСТ, 2002. – 679 с.
6. *Бубер, М.* Два образа веры. – М.: Республика, 1995. – 463 с.
7. *Волков, В. В.* О концепции практик в социальных науках // СоцИс. – 1997. – № 6. – С. 9 – 23.
8. *Емелин, В.* Ризома и Интернет / В. Емелин URL: <http://emeline.narod.ru/rhizome.htm>.
9. *Каган, М. С.* Философия культуры. – СПб.: Петрополис, 1996. – 416 с.
10. *Коллинз, Р.* Социология философии: глобальная теория интеллектуального изменения. – Новосибирск: Сиб. хронограф, 2002. – 1280 с.
11. *Моль, А.* Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973. – 406 с.
12. *Назарчук, А. В.* Сетевое общество и его философское осмысление // Вопр. философии. – 2008. – № 7. – С. 61 – 75.
13. *Ницше, Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. – М.: AD Marginem, 2001. – 735 с.
14. *Пигалев, А. И.* Сетевые подходы в современной философии культуры // Res cogitans: Теоретич. альм. Саратов. – 2005. – № 1. – С. 66 – 76.
15. *Сергеев, К. В.* «Периферийное знание» в дискурсе креативности: социальные сети интересного // Полис. – М., 2003. – № 1. – С. 50 – 62.
16. *Фасслер, М.* Действительность компьютеризованных сетей // Философско-антропологические исследования. – Курск, 2006. – С. 253 – 261.
17. *Хойслинг, Р.* Социальные процессы как сетевые игры. Социологические эссе по основным аспектам сетевой теории. – М.: Логос-Альтера, 2003. – 192 с.