2

На правах рукописи

Завязкин Валерий Евгеньевич

КЛАССИЧЕСКОЕ В НЕКЛАССИЧЕСКУЮ ЭПОХУ

Эстетические аспекты
модификации языка искусства

Специальность 09.00.04 — Эстетика

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Москва — 2007

Работа выполнена на Кафедре общественных наук
Литературного института им. А.М. Горького

Научный руководитель	—	доктор философских наук, профессор КРИВЦУН Олег Александрович
Официальные оппоненты	—	доктор философских наук, профессор АФАСИЖЕВ Марат Нурбиевич
		кандидат философских наук, доцент КОНДРАТЬЕВ Евгений Андреевич.
Ведущая организация	—	Российский институт культурологии,

Защита состоится «23» апреля 2007 г. в 14 часов на заседании специализированного совета Д 210.004.01 при Государственном институте искусствознания Федерального агентства по культуре и кинематографии и РАН по адресу: 103009 Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Государственного института искусствознания.

Автореферат разослан «15» марта 2007 г.

Ученый секретарь совета,
доктор философских наук,
профессор Е.В. Дуков

1. Общая характеристика диссертации

Актуальность исследования

Актуальность исследования обусловливается изменениями, которые претерпело за последние полтора века изобразительное искусство — не только с точки зрения формообразовательных принципов, но и в аспекте исторического бытия произведения искусства в целом. Тема исследования затрагивает актуальные для современного гуманитарного знания проблемы, лежащие на стыке эстетики, культурологии, социологии.

Особенности современного художественного творчества породили ситуацию множественности критериев в суждениях об искусстве, которая в своем логическом завершении представляет позицию отсутствия критериев вообще. Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что содержание современных художественных практик не ново, и «состояние постмодерна» (Лиотар) означает скорее не новизну, а плюрализм, который имеет свои античные, средневековые, нововременные и другие праформы. В таком контексте под понятием неклассического в искусстве принято понимать, прежде всего, искусство последних ста лет, многообразные феномены которого родились на рубеже столетий — девятнадцатого и двадцатого.

Интерпретация смысловых и формальных единиц искусства осуществляется через утверждение принципов полистилистики и вариативности; актуальный процесс построения художественного целого оказывается зависим от ситуации разрыва между искусством прошлого и XX века, между классикой и авангардом. Такого рода тенденции в теории и художественной практике поставили под вопрос инвариантность самого понятия искусства, и тем более — классического искусства. При всем том, что суждения о природе классического и неклассического языка искусства давно вошли в научный обиход, их содержательное наполнение и толкование по сей день не очевидно Тем самым имеется необходимость теоретического осмысления современных художественных практик в аспекте классического и неклассического, уточнения категориального и терминологического аппарата общей теории искусства, в частности, очерчивания границ типологического пространства классики.

Объект исследования

В таком контексте объектом исследования стало понятие классического сквозь призму эстетического анализа модификаций языка изобразительного искусства в западноевропейской культурс. Из спектра смысловых значений классического автором диссертации были отобраны его исторические ипостаси, *являющие* себя не только как свойства отдельных форм искусства, но также как устойчивые признаки художественного мышления и мироощущения на протяжении большой культурной длительности. Таким образом, в данном исследовании понятие классического рассматривается, прежде всего, как характеристика высших художественных достижений конкретной эпохи.

Предмет исследования

Предметом исследования являются произведения западноевропейского изобразительного искусства различных эпох (Античность, Средние века, Ренессанс, Новое время, XX век). В каждой главе есть одно или несколько конкретных произведений, наиболее репрезентативных для данной эпохи и воссоздающих тот или иной аспект исследуемой проблемы, своеобразные островки на пути европейского художественного процесса Пристальное внимание уделено, в частности, следующим произведениям: «Пир в доме Левия» Паоло Веронезе, «Удаление камней глупости» Иеронима Босха, миниатюра *Imago Hominis* (страница Эхтернахтского Евангелия), «Бичевание Христа» Пьеро делла Франческа, «Видение св. Августина» Витторе Карпаччо, «Мадонна с гарпиями» Андреа дель Сарто, корпус произведений Пабло Пикассо, Рене Магритта, Сальвадора Дали, Павла Филонова и Энди Уорхола.

На примере работ таких художников, как Андреа дель Кастаньо, Якопо Боссано, Даниеле Креспи, Дуччо ди Буонинсенья, Лоренцо Гиберти, Доменико Гирландайо, Джотто, Хауме Угет, Валентин из Булони, Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер, Пьетро Лоренцетти, Питер Паурбюс, Йорг Раттеб, Франчиабиджо, Тинторетто, Андреа дель Сарто и Сальвадор Дали, изучена иконография мотива *Тайной вечери* в западноевропейской живописи. Выбор конкретных произведений и персоналий был обусловлен, прежде всего, их репрезентативностью для выбранного направления исследования.

Обращение к шедеврам средневековой, ренессансной и современной живописи, а также к архитектурным и скульптурным шедеврам средневековой Франции вызвано задачей выявления амбивалентности творческого наследия различных эпох с точки зрения исторической иконографии искусства и интенциональности сознания художников, а также с целью прояснения изменений в онтологической составляющей изобразительного искусства с течением времени. Поэтому предметом исследования являются и такие широкие культурные параметры, как идеологические, социальные и индивидуальные факторы поведения, действие коллективной памяти, проявления чувства времени, символика пространства и времени, и т.п., поскольку именно совокупность этих параметров представляет собой поле репрезентации исторической ментальности средствами изобразительного искусства Кроме того, в сферу исследовательского внимания автора попадают: проблема целостности в искусстве, включая так называемый классический тип целостности, проблемы классического типа изобразительной формы, меняющиеся представления о понятии *образца* в живописи различных исторических эпох, вопросы миграции символических форм, вопросы доминантного стиля эпохи, и, наконец, концепты художественной свободы и определение границ художественной традиции и ее типологии в контексте понятия Kunstwollen.

Степень изученности проблемы

В свое время еще Алоиз Ригль в своей концепции искусствознания отмечал, что общие закономерности визуального искусства, принципы его возникновения и функционирования оказываются в тесной связи с *антропологическими особенностями восприятия*. Поэтому понимание классического в искусстве как формально-типологического ареала представляется автору диссертации подвижным и не обладающим непрерывностью в истории изобразительности. Впервые интерпретацию классического, опираясь на принципы историзма и системности научного знания, предложил И. Винкельман, чьи идеи впоследствии были выведены на новый теоретический уровень проработанности Г. Гегелем. Однако то соображение, что не только непосредственная фиксация схемы художественного произведения на уровне его основных «узлов» и «элементов» есть непременный момент в эстетическом созерцании / переживании, но и постижение связей между

«узлами» и «элементами», дающее реципиенту возможность выхода на инаковые и инокультурные художественные системы, нежели органическо-пластическая целостность античных художественно-превращенных форм реальности, — это *соображение заставило многих исследователей критически переосмыслить* учение Винкельмана и искать оправданность иных оснований · визуально-перцептивной рефлексии, иначе — существенность разных исторических принципов видения и чувства формы

Неоднородность уже античной культуры была вскрыта многими философами и искусствоведами, например, Ф. Ницше, проанализировавшим дихотомию аполлоновского и дионисийского начал жизнеспособной культурной системы древних греков. Экспликация сущностных параметров *античной культуры была понята* как идеальный прафеномен О. Шпенглером Возможностям динамических и пространственных решений классической формы внутри западноевропейского искусства была посвящена искусствоведческая концепция Г. Вёльфлина, предшественниками которого в части изучения классики были, в числе прочих, Г. Гердер, Я. Буркхардт и др., а также наследники философской традиции, идущей от гносеологии И. Канта, считавшего художественные формы свободными от априорного детерминизма, — К. Фидлер и А. Гильдебрандт.

Если в основе моделирования системы классического Г. Вёльфлином находился не столько анализ единичных явлений и конкретных форм, сколько анализ их порождающих принципов, то методологическим базисом для А. Ригля было изучение культурно-исторического развития искусства В числе главных движущих факторов этого развития он видел и форму как совокупность средств и приемов художественного языка, связанную с действием художественной воли, Kunstwollen, и подверженную модификациям языка искусства с течением времени. Такое понимание формы не противоречит бесконечной многоликости искусства Продолжение в XX веке концепция Ригля получила в трудах таких ученых, как Аби Варбург, Эрвин Панофский, Эрнст Гомбрих и др Их исследовательские разработки позволили автору *диссертации не противопоставлять традиционному классическому искусству* т.н. неклассические формы изобразительности течений модернизма, авангарда, постмодернизма, но искать пути гармоничных сопряжений между ними в постижении факторов интеграции художественной традиции. Если учесть, что в представленном

исследовании разрабатывается новый подход к рассмотрению проблемы взаимодействия художественного наследия прошлого и искусства современности, можно говорить об определенной научной новизне диссертации.

Цели и задачи исследования

Целью исследования было определить сущность культурно-исторического феномена классического и выделить инвариантную подоплеку этого понятия из комплекса генезиса и эволюции т.н. классической изобразительной формы Основной целью диссертации продиктованы ее задачи.

1) выявить в ходе эстетико-искусствоведческих штудий базовые основания для определения критериев классического в западноевропейском изобразительном искусстве,

2) проанализировать исторические предпосылки возникновения понятия;

3) воссоздать историческую ретроспективу становления эстетического анализа классики,

4) проследить историю возникновения и историко-теоретическую эволюцию культурологических подходов в европейской науке относительно идеи классики;

5) выявить современные способы функционирования классического в т.н. неклассическую эпоху.

Положения, выносимые на защиту

На защиту выносятся, прежде всего, следующие положения.

1. Классическое не носит эссенциалистский и нормативно-вневременной характер. Распознавание и оценка понятия классического всегда историчны. В этой связи эсхатологические концепции смерти искусства уязвимы.
2. Понимание классического в русле формальной типологизации средств и приемов художественного письма недостаточно.
3. Целостность художественного произведения следует понимать не как отражение (абстрактно взятой) целостности человека, а как отрефлектированную и исторически субъективированную системность. Это положение позволяет ввести для опознавания феномена классического понятия *рецептивной конвенциональности.*

4. Традиция в искусстве складывается как суперпозиция влияний, которым подвергается художник и которые оказывает он сам. Неадаптированное художественное произведение, поначалу являющее себя как «чистая визуальность», будучи осознано современниками, приобретает основания для зачисления в ареал классических. Этим механизмом определяется толкование традиции как также подвижной в своем историческом бытии.
5. Интенциональность сознания художника, как начало обусловливающее и обусловленное, вырабатывает всеобщие и надличностные (классические) *принципы художественных форм, максимально выражающих сущность и дух* данной эпохи.
6 Совокупность художественно-символических форм отражает существо ментальности данной эпохи, однако процесс миграции символических форм носит *трансисторический* характер

Теоретико-методологическое основа исследования

Теоретико-методологическим основанием данной диссертации послужили различные зарубежные и отечественные исследования, которые предлагают разные подходы, сопряженные с проблемой классического в искусстве вообще и в изобразительном искусстве в частности. При этом надо отметить, что отдельного специального исследования, посвященного вопросам типологии классического в так называемые неклассические периоды истории не существует. С другой стороны, многие из смежных для данного исследования проблем довольно обстоятельно изучены специалистами в области искусствознания, эстетики, шире — философии, а также психологии, истории, других специальных и узкоспециальных дисциплин.

Например, вопросы устойчивой иконографии и формального анализа произведений живописи замечательно освещены в монографиях таких авторов, как Г. Вёльфлин, Э. Гомбрих, К Кларк, Э. Панофский, Л. Рео, У. Эко, С. Батракова, В Крючкова и др. К проблеме цикличности истории искусства в разное время обращались Ф. Бродель, А. Тойнби, О. Шпенглер, Л. Гумилев, Н. Данилевский, П Сорокин, Н. Хренов и др. Исследованиями различных аспектов художественной жизни общества занимались М. Блок, Ж. Ле Гофф, Й. Хёйзинга, В. Даркевич, Л Ионин. Вопросам формы и антикизирующих тенденций в искусстве уделяли

внимание И. Винкельман, Г. Гегель, И Гете, Ф. Шлегель, А. Гильдебранд, Ш. Сент-Бёв, К. Розенкранц, Р. Циммерман, Т. Элиот, Я. Буркхардт, А. Вебер, Р. Барт, М Фуко, В. Шестаков, *и многие другие. По вопросу об античном идеале писали* Д. Дидро, Г. Лессинг, И. Тэн. В диссертации нашли свое отражение историко-эстетические изыскания А. Лосева, историко-типологические исследования С. Аверинцева, М. Бахтина, А. Гуревича, Ю. Лотмана, работы по проблемам генезиса и бытия художественного произведения М. Кагана, Е. Устюговой, историософия Н. Бердяева, материалы по истории эстетической мысли в изложении М. Алпатова, Е. Даниловой, О. Кривцуна, М Свидерской, В. Турчина, проблемы стиля в работе М Шапиро.

Перечислить всех, кто занимался общефилософским осмыслением проблем искусства не представляется возможным. В данной диссертации присутствует обращение к идеям И. Канта, Ф. Ницше и др. Кроме того, на страницах диссертации приведены библиографии по выделенным, иногда узкоспециальным, вопросам, например, по интерпретации картины Пьеро делла Франческа «Бичевание Христа», по *представлениям вселенной в форме геометрического тела в истории науки* и философии, по взаимоотношениям живописи и фотографии, и пр По общеисторическим вопросам автор обращался к трудам Н. Дэвиса, Э. Хобсбаума и др Наконец, в диссертации активно использованы словарные статьи ряда философских словарей и энциклопедий, т.к. они представляют собой концентрированное выражение знаний по тому или иному вопросу. Автор предуведомляет, что содержание диссертации не всегда находится в согласии с интерпретациями проблем, которые можно обнаружить в цитируемых работах.

Своей целью автор ставил использовать опыт и знания вышеперечисленных ученых, предположив вслед за Ш. Сент-Бевом необходимость отказаться от «робких и ограничительных определений [классики] и расширить их смысл», но так же, как Т. Элиот, *не пытаясь «упразднить или объявить вне закона ни одно из вошедших в* употребление значений» слов «классика», «классическое» и т.п. Учитывая фактор культурной конвенциональности в интерпретации искусства, основная методологическая проблема исследования может быть описана как трудность дать точную дефиницию историко-подвижного понятия классического. Поэтому одним из

основных академических инструментариев стало привлечение автором обширного эмпирического материала, ибо, как известно, «пример — наилучшее определение».

Географически диссертационным исследованием охвачена главным образом Западная Европа с небольшими включениями из регионов, в то или иное время входивших в ареал западноевропейской цивилизации. Рассматривать проблему классического в таких пределах автора побудила видимая принадлежность понятия классического прежде всего европейской культуре. Повышенное внимание не только к так называемым неклассическим эпохам, но вообще к эпохам прошлого обусловливается, с одной стороны, распространенностью в эти эпохи устойчивых, регламентированных сюжетно-тематических мотивов и способов их претворения, возведенных на уровень *определенной объективной данности*; а с другой — актуальным для этих эпох значением *образца*, рассматриваемого в качестве одного из ключевых понятий при определении классического То есть в диссертации поддерживается мысль о европоцентричности классики, но не так, как это обычно принято. По возможности автор вводил дополнительный материал, касающийся событий и фактов, имевших место в пределах Европы и существенных для понимания исторического контекста. Кроме того, эти включения призваны, наряду с примерами непосредственно из области искусства, показать разнородность деталей, которым часто не находится места среди обобщений и упрощений историографии. Культурфилософской основой здесь служит пересмотр значения понятия эволюции языка искусства в сторону смещения акцентов к более корректной и в смысловом плане более организованной «модификации» Это сопрягается с идеей «цикличности истории», или «вечного возвращения», утверждающейся в отрицании господства и распространения модели линейного времени.

Таким образом, в ходе работы над диссертацией автор руководствовался следующей методикой. двигаться от частного к общему. Иными словами, с помощью обзора детальных изменений. совмещения микроанализа эмпирического материала с макроанализом искусства в диссертации выявляются как недостаточные и узкие те принципы классичности, что основаны только на формообразовательных признаках, а также предлагаются новые рамки понимания классики и ее функций в истории искусства.

Источники исследования

Источники исследования могут быть условно разделены на три узловые группы. Первая из них представляет собой собственно произведения искусства — живописи, скульптуры, архитектуры и, в меньшей степени, литературы. В данной работе широко использовались альбомы по изобразительному искусству, каталоги выставок и — собственно выставки изобразительного искусства, как в России, так и за рубежом. Вторую группу источников составляют монографии и статьи отечественных и иностранных исследователей в области искусства и истории искусства. К третьей группе можно отнести мысли об искусстве самих художников, высказанные в самостоятельных монографиях, авто- и просто биографических работах, исследованиях, посвященных творчеству конкретных мастеров. Кроме того, источниками при работе над диссертацией служили материалы периодической печати, причем как специализированных в области наук об искусстве, так и общего плана

Научная новизна диссертации

Научная новизна диссертации связана с разработкой положения о том, что понятие классического в искусстве «диагностируется» не только с точки зрения формообразовательных принципов, но на стыке множества более широких социокультурных координат. Сюда, прежде всего, относятся такие факторы как традиция, понимаемая как совокупность повседневных и образовательных влияний и предопределяющая состав инструментария той или иной художественной практики, среда, формирующая историческую ментальность эпохи и сегментирующая традицию; состояние сознания художника, в котором неразрывно присутствуют два плана. Первый — рациональный и аналитический — связан с осознанными действиями художника по выбору «стратегии и тактики» его художественной практики; второй отвечает за его спонтанные художественные импульсы, которые также укоренены в социокультурных условиях формирования личности художника (как известно, «бессознательное принадлежит культуре»). Изложение сути проблемы классического поставило автора перед необходимостью междисциплинарных исследований на стыке наук: философии, эстетики, искусствознания, культурологии, психологии. Применение такого метода показалось автору продуктивным.

Конкретизация способов бытования художественной традиции обнаруживает, что в сферу классики постепенно оказываются включены и произведения, основанные на ином способе освоения мира, нежели принципы классичности, идущие от античности. Таким образом, целостность, понятая как системность, и прослеженная в диссертации дихотомия изобразительности и визуальности, позволили автору вскрыть механизм *рецептивной конвенциональности* в становлении новых культурных парадигм и, как следствие, распознать в классическом не столько исторически конкретный тип художественного изображения, «основанный на воспроизведении визуально-реальных форм и оптического пространства через призму человеческой телесной природы» (Е Котова), сколько силовое поле искусства, где являет себя принцип всеобщности в создании емкого художественного эквивалента, максимально выразившего свое время. Был сделан вывод об историчности формы, в которую облекается воображение, как художника, так и реципиента. Следствием этого является наделение «статусом классики» новых произведений искусства вне зависимости от формообразующих принципов. Базисом опознавания классичности таким образом выступает историческая иерархичность, а не конкретный идеал формы, что представляется чрезвычайно важным положением, разработанным в диссертации

Научно-практическая значимость исследования

Научно-практическая значимость исследования заключается в том, что в ходе теоретического осмысления автором внесены некоторые содержательные коррективы в научное представление о понятиях «классическое», «целостность», «традиция». С учетом многообразия и неоднозначности художественного процесса различных исторических эпох была уточнена специфика изобразительного искусства в контексте культуры, превращающейся во все более сложно дифференцированное многоотраслевое структурное единство. На основе принципа историзма и с привлечением широких пластов практического материала изобразительного искусства было показано, что нарушение и даже утрата считавшейся традиционной внутренней целостности, а точнее синкретической слитности религиозно-символического, художественно-образного и аналитического начал культуры — процесс, характерный не только для Нового времени, но присущий истории как таковой. Из этого, в свою очередь, был сделан вывод о том, что классичность имеет не только привычный

формальный уровень понимания, но и представляет собой «катарсическую кульминацию» в освоении корпуса искусства конкретной исторической эпохи, то есть находится в поле действия *рецептивной конвенциональности.*

Кроме того, результаты исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов и проведении семинаров по эстетике, теории и истории изобразительного искусства.

Структура исследования

Структура диссертации адекватна логике исследования проблемы. Текст был составлен с учетом нескольких различных смысловых уровней, изложенных на 173 страницах во введении, пяти главах и семнадцати отточиях, а также в заключении и списке использованных источников и литературы.

2. Основное содержание диссертации

Во введении определяется, что диссертация призвана исследовать понятие классического, уточнить круг охватываемых им художественных явлений, понять способы функционирования классического в так называемые неклассические эпохи на протяжении истории изобразительного искусства, а также попытаться определить формально-типологическую общность классического искусства в целом. Также во введении обосновывается актуальность темы исследования, очерчиваются объект и предмет исследования, ставятся его цели и задачи, характеризуются теоретико-методологические основания, раскрываются научная новизна и практическое значение диссертации.

Первая глава «Феномен классики: проблема единичности и множественности культурного образца» представляет собой исторический обзор философской мысли, касающейся основополагающих принципов классического как понятия. Обзор сделан в опоре на монографии философов и с использованием тематических сборников статей.

Предположив, что любому обществу присуща определенная система норм и ценностей, формирующихся в общем социокультурном контексте конкретной исторической эпохи, автор указывает на то, что человек (художник) вырабатывает индивидуальную систему норм и ценностей без отрыва от общей культурной парадигмы, но не обязательно в полном соответствии с ней, что определяет иерархичность ценностных ориентаций любого социума. В целом художественная концепция мира может быть рассмотрена как некая иерархическая система в тесных взаимосвязях и взаимодействии человека с различными внутренними и внешними средами и позволяющая соотносить ценности человеческого духа той или иной исторической эпохи с эстетическим богатством произведения искусства. Исследовав происхождение понятия классического, автор постулирует иерархичность как имманентное свойство классики, после чего отмечается, что концептуально в середине XVIII века было принято связанное с идеалом понимание классического, введенное И.И Винкельманом, разрабатывавшим теорию идеального образца, прежде всего в античности с ее «благородной простотой и спокойным величием». Поэтому высказано предположение, что вопрос о классике — это вопрос о неразрешимо противоречивых взаимоотношениях между идеалом и жизнью, идеалом и иерархией, в том числе иерархией смыслов, возникающей вследствие многозначности самих представлений о классическом, апеллирующих к тому или иному образцу. При этом схема, выстроенная только с опорой на идеал, представляется в основе своей умозрительной.

В главе показано, что винкельмановские идеи были подняты на высочайший философско-теоретический уровень Г. Гегелем, и именно благодаря гегелевской систематизации художественная организация классического типа стала прочно связываться с формально-содержательными структурами произведения искусства, восходящими к античным образцам. Однако, вопреки чистому теоретизированию, ни античный, ни какой другой образец не может быть признан идеальным, а потому «равновесие, которого критики так часто требуют от художника, а истории искусства неизменно стараются выискать в великих произведениях прошлого, вряд ли можно считать непременным условием всякой живописной композиции»[1]. На основе краткого «встроенного» исторического обзора композиции как проявления формы,

[1] *Алпатов М* Композиция в живописи: исторический очерк М., 1940. С. 92

отвечающего за «движение» в картине, автором предложено разделение сущностных принципов создания произведения изобразительного искусства на зрительное впечатление и умозрительное представление. Их исследование позволило очертить тенденции усиления субъективной обусловленности в искусстве Ренессанса и роли «технологического» начала — в искусстве Нового времени.

Затем в главе обозначены попытки многих ученых преодолеть абсолютизацию идеальной античности, заданную Винкельманом, с различных философских платформ, в частности, в концепциях таких мыслителей как Ф. Ницше, О Шпенглер, А. Тойнби, Я. Буркхардт, А. Вебер, К. Ясперс, А. Ригль, Э. Панофский и др. Отмечено, что модификационные алогизмы художественного языка убеждают в том, что феномен саморазвития художественного языка — далеко не единственный фактор эволюции художественного творчества. Другими словами, форма — это еще не все в вопросе о классике. Если всеобщий художественный процесс возможно понять только при условии понимания общих интенций культуры, то классика может быть признана таковой только «задним числом» и в исторической перспективе, поскольку, полагает автор, классика — это высшее выражение того или иного языка искусства в заданных образцами критериях.

Вторая глава «Пластичность исторического канона и художественная интенциональность художника» посвящена рассмотрению проблем художественной свободы в различные исторические эпохи с точки зрения иконографии и уточнению введенного А. Риглем понятия художественной воли художника. Последняя рассматривается автором как составная — осознаваемая — часть (наряду с несознаваемой интенцией и в отличие от нее) творческого намерения, имманентного природе художника и регулирующего его творческую активность от начала до конца, от замысла до практической реализации.

Из начальной посылки о том, что культура укоренена в человеческих отношениях с их индивидуально-личностными возможностями, сделан вывод о том, что творческий акт представляет собой интуитивное эстетическое воссоздание художником реальности под «диктовку» его интенции и при наличии художественной воли. При богатстве психологических аспектов интенции художника значение имеет именно сочетание сознательной разработки различных мотивов и сюжетов и своего рода

предзаданности темам и путям их осуществления — сочетание, введенное диссертантом термином «манера». Это позволило избежать проблемы недостаточного интерпретационного отклика от произведения, т.к. извлечь то, что привело к созданию единичного иконографического образа, найти единственно верную формальную комбинацию из типологической истории — это не только зафиксировать иконографию в абсолютных, конкретных положениях и значениях, но и остаться внутри полного комплекса действительно взаимосвязанных явлений. На примере ряда картин, посвященных одному и тому же иконографическому мотиву Тайной вечери, которые диссертант рассматривает весьма подробно, обнаруживаются некоторые слабости иконологического понимания интенции, предложенной в свое время Э. Панофским, в частности, отмечается, что оно сужает творческий горизонт художника до набора собирательных функций, лишая творчество момента спонтанности и непосредственности. Таким образом, автор указывает на то, что творческая манера художника складывается из совокупности факторов — с одной стороны, из отношения к наследию мастеров прошлого (вплоть до подражания), а с другой — вследствие интуитивного синтеза индивидуального опыта и коллективного бессознательного, архетипического.

Останавливаясь на том, что художник — это, прежде всего, человек зрения, в известном смысле «прикованного» к непрерывно обновляющемуся предметному миру, диссертант вводит в оборот понятие изобразительного контекста эпохи и указывает, что художник связан с этим контекстом исключительно пластически, образно, а отнюдь не вербально или концептуально. В этом заключается специфика живописи и, шире, изобразительного искусства. В рассматриваемых в главе артефактах эпохи каролингского возрождения и последующих эпох автору удается обнаружить художественную свободу, свободу от этических, философских, религиозных и мифологических программ, даже в жестких условиях имперсональности искусства и его подчинения канонам и правилам. Причем вариации одних и тех же процессов, например, ассимиляции художественной практикой Средних веков античных образцов, позволили поставить вопрос об отборе художником своего инструментария, в разряд которого попадают и его эстетические устремления, и художнический и повседневный опыт, и «технология» живописи как таковая, а также собственно способности художника и его принципы следования

имеющимся образцам В таком отборе художник придает значение деталям, вещам, а не наоборот — значения предметов вынуждают его следовать той или иной программе. Отслеженные изменения слагаемых в суммах пластических представлений и иконографических мотивов на протяжении Средневековья и периода Возрождения дали автору основания утверждать, что при этом меняются сами суммы, становясь синтетическими. Это проявилось, например, в том, что Ренессанс, перевернув мировосприятие и, как следствие, художественное восприятие в целом, в области сюжетики и тематики, в сфере жанрового состава живописи удовлетворился в основном «наследием былых времен», наполнив их, однако, зрелым содержанием и отобразив в зрелой форме Зрелость же отражается в эмоциональной напряженности «между путями натуры и путями искусства, между воплощаемой реальностью и воплощающим творческим воображением»[2]. Таким образом диссертант утверждает, что иконографию живописи следует увязывать не с прошлым вообще, а с духовными настроениями конкретной эпохи, в которых в числе прочего можно усмотреть и стремление к индивидуальной интерпретации образа.

Затем, обращаясь к отличиям художественных практик XX века от предшествующих эпох, автор отмечает рост вербализации в изобразительном искусстве, утяжеление смысловой «фактуры» произведений не специфическими средствами изобразительности, но «паратекстами». В особенности это касается позднейших практик, таких как концептуализм, реди-мейд, акционизм и т.п., манифестировавших отказ от работы с материалом. Автором отмечается такой парадокс, что чем сильнее изобразительное искусство стремится избавиться от всего, что не есть форма, тем сильнее она зависит от внехудожественных, точнее внеизобразительных положений. Это парадокс диссертант связывает с неизменностью природы восприятия произведения искусства на протяжении истории, а вопросы о форме и о соотношении вербальной и визуальной коммуникаций, таким образом, представляет одними из ключевых в институционализации искусства.

Из предположения, что изменение духа эпохи влечет за собой изменения основной совокупности и иерархии ценностных ориентаций в обществе, делается вывод о том,

---

[2] *Сколов М.Н.* Об особенностях иконографии жанровых изображений в западноевропейском искусстве XVI–XVII веков. // Советское искусствознание'79. Вып. 2 М., 1980 С. 123.

что индивидуальные интенции художников той или иной эпохи формируют не только ее художественный контекст, но и сливаются в единую результирующую.

Третья глава «Регулятивная роль классики в миграции художественно-символических форм» является логическим продолжением второй главы и представляет собой попытку проследить взаимозависимость индивидуальных творческих интенций и духа, который делает эпоху художественной, если выражен средствами искусства. При этом вслед за Раскиным автор утверждает конвенциональность искусства, поскольку каждая эпоха дает этому понятию свое собственное наполнение, что, в свою очередь, не позволяет делать адекватные сравнительные суждения в отношении произведений разных эпох. Если художника следует судить по его собственным законом, то же самое можно сказать и о художественной эпохе.

Делаются теоретические предположения о том, что ментальность той или иной эпохи не существует сама по себе, как некое абстрактно-общее понятие, но является имманентным качеством субъекта, который становится таковым только через посредство деятельности, художественной деятельности, в результатах которой учитываются широкие социокультурные параметры *времени*. Их пространство — поле репрезентации исторической ментальности. Причем, отмечает диссертант, репрезентация в данном случае позволяет видеть нечто отсутствующее через изображение, через образ, являясь инструментом опосредованного познания Таким образом, в этой главе автор продолжает развивать идею сущностных принципов создания произведения изобразительного искусства на основе зрительного впечатления и умозрительного представления, предложенную в первой главе.

Также в этой главе сделано предположение о том, что культура на протяжении истории цивилизации породила огромные пласты влияния[3], никак не зафиксированные документально, не оставившие прямых свидетельств и подчас даже не вербализуемые, т.к. произведение искусства, «коренящееся в иррациональных сферах инстинкта и воображения»[4], не может быть измерено одной лишь меркой

[3] Автор в контексте своего исследования настаивает на трактовке влияния не как вектора, то есть направления, а как пласта, то есть фундамента.

[4] *Хофман В* Основы современного искусства. Введение в его символические формы СПб., 2004 С 35.

разума. Это предположение было развито диссертантом в главе V. В третьей же главе на конкретных примерах из творчества Босха и изображений из Эхтернахского Евангелия ставится вопрос о миграции символических форм не только в географических координатах, но и во временны́х, исторических, и о возможности их прочтения как художественных образов. Обозначая проблемы и задаваясь конкретными вопросами, автор предоставляет потенциальную возможность их решения.

В частности, постулирована одна из функций идеи классики в истории искусства. Это регулятивная функция, позволяющая упорядочивать хаос мигрирующих символических форм на основании вырабатываемой социумом иерархии норм и ценностей. Уплотняясь и конкретизируясь, символические формы, а также и функции искусства становятся фигурами истории культуры, мотивами, темами, *образами* и, далее, идеалами и чувствами. Критерий многозначности символа при этом оказывается в сфере действия художественной воли, в свою очередь, пронизанной внеличными аспектами индивидуального сознания. Диссертант делает вывод о том, что Kunstwollen представляет собой, помимо вышесказанного, «инструмент» выведения признаков стиля произведения из принципов его формообразования.

Вывод автора однозначен и в части неправомочности понятия «стиля эпохи», ибо такового стиля не существует. По этому вопросу диссертант оппонирует прежде всего теории американского искусствоведа Мейера Шапиро, который считал, что «стиль является общим полем, на фоне которого можно оценить новые явления и индивидуальность отдельных памятников»[5]. Однако вариативность стилевых характеристик произведений, взятых в их пространственно-временной последовательности, нельзя описать словом «общий», поскольку в ней совершенно четко обнаруживаются и временные, и пространственные, и субъективные отличия. Это исключает, например, вневременные типы психической конституции, равно как и социум как расово-этническую категорию, из ряда возможных «носителей» художественной воли. Но главное, абсолютно не представляется возможным адекватно оценить художественное начало в комплексе с другими факторами — историчности, функциональности, экономичности, технологичности, восприятия,

[5] *Шапиро М.* Стиль // Советское искусствознание М., 1988. № 24. С. 385.

потребления и т.д. Этот вывод корреспондируется с другими современными исследованиями.

Четвертая глава «Классическое и "неклассическое" понимание художественной целостности» рассматривает содержание культуры как системы. Это, по мнению диссертанта, позволяет четко осознать конвенциональность многих понятий и категорий в академическом и повседневном арсенале человечества, которые призваны упорядочить картину мира, но не имманентны ей. Через призму категориальной пары «система — элементы» как одного из исторических инвариантов в главе предполагается неавтономность искусства в сумме мировоззренческих универсалий культуры, очерчивается его смыслообразующий характер элемента.

В своем возникновении любая система эволюционирует от совокупности элементов с общим признаком при всё увеличивающейся иерархичности элементов, включая их собственные метаморфозы, до самостоятельно функционирующей целостности. Система вообще, не говоря уже о системе культуры, на онтологическом уровне предполагает присутствие человека, не претендуя, однако, на полноту и логическую завершенность. Выстраивая процесс восприятия произведения искусства как многоуровневый, автор предлагает рассматривать целостность произведения как системность[6], но отрефлектированную и субъективированную реципиентом. Это означает хорошо известные системные принципы с тем лишь сущностным нюансом, что всякий эстетический опыт уникален, а, следовательно, результаты рефлексии и субъективации одной и той же системы могут быть разными. При этом личность художника присутствует в эстетических связях между элементами системы произведения.

В основе такого понимания лежит *внутренняя необходимость* произведения как системы, трансцендентная и имманентная одновременно, но, несмотря на это, несущая жесткую функциональную нагрузку. Трансцендентность проявляется в том, что она, внутренняя необходимость, лежит в основе самого существования элементов и межэлементных связей в картине; имманентность же определяется тем, что

[6] Под системностью в произведении искусства понимается модель отношений элементов (скажем, графических) или, шире, феноменов, изоморфная модели перцепции, «которую мы выстраиваем, когда узнаем или припоминаем какой-то объект» (*Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 135.)

элементы и связи между ними конституируют произведение как художественное целое. Функциональность, в свою очередь, заключается в самом бытии картины: отсутствуют элементы — отсутствует система — отсутствует произведение. Таким образом предполагается рационализация исследовательского процесса, реализованная в системном подходе. При этом само искусство не сковано рамками рациональности.

Автором сконструирована следующая импликация: если целостность как свойство имманентна объекту искусства, она проявляется в трех аспектах — формы (т.е. тона, линии и т.п.), значения (содержания, идеи) и — формы-значения (модус передачи значения через форму). Рассматривать целостность можно с формальной точки зрения, отыскивая ее суть в строе компонентов формы, в такой их упорядоченности, которая обеспечивала бы конечный эффект воздействия на реципиента Без подобного порядка, без единства в многообразии, взору предстает сбивающая с толку мешанина деталей, поэтому в части формы *порядок* может быть положен в качестве принципа, в соответствие с которым пространство картины организуется в некое целое. Описанная схема, полагает диссертант, работает до тех пор, пока впечатление является эстетическим. Поэтому формальная целостность не гарантирует целостности произведения, являясь одним из необходимых ее условий, но не достаточным. Далее автором рассматриваются различные «сценарии» поисков целостности в произведении искусства — «идеалистический» (платоновский, связанный со значением), спиритуалистический (неоплатонический, связанный с духовной сферой) и «синтетический», учитывающий в форме-значении способ, каким форма несет идею, и эстетический опыт как субъективный процесс, актуализирующий этот способ и направленный на получение впечатления.

Единство эстетического опыта как показатель концентрации познавательных сил субъекта понято автором, во-первых, как способ схватывания целостности, а во-вторых, как способность человека, параллельная свойству целостности произведения. Это позволяет реконструировать впечатление, результатом которого внутреннему оку зрителя предстает целостное произведение. На этом основании диссертантом выстраивается концепция non-finito как атрибутивное свойство всякого значительного произведения искусства. Все элементы произведения искусства воспринимаются в своей взаимосвязанности и, будучи различенными, тем не менее, увязываются друг с другом общим, направленным на них вниманием реципиента. Активная позиция

последнего дает возможность как бы предугадать одни элементы по наличию других. Принципиальная незавершенность произведения включает воображение реципиента, на эстетическом, а не миметическом уровне «узнающее» не только элементы произведения, но и связи между ними. Он оказывается в состоянии самостоятельно «завершить» его, и ощущение красоты возникает каждый раз, когда полученное превышает неосознанно прогнозируемую норму.

Таким образом, под принципом non-finito понимается активное образное взаимодействие предметного изображения и беспредметности, получающее свою законченность в субъективном восприятии зрителя, который обладает необходимыми для этого ассоциациями, эмоциями и широким спектром жизненного опыта и личных психологических особенностей. А кроме того, незавершенность — художественный прием, постигая который, зритель «узнает» и, соответственно, «достраивает» те элементы, что укладываются в предложенную ему систему картины, точно так же, как художник «узнает» их в процессе художественного отбора, работая над произведением. Все вместе это подчеркивает нетождественность набора элементов системе, состоящей из этих элементов, и обнаруживает подмеченную еще Т. Адорно процессуальную природу произведения, в которой системность, как уже было отмечено, — это модель *отношений* элементов или, шире, феноменов, изоморфная модели перцепции. В такой системе координат красота — в субъективности, ибо объективированный мир сам по себе красоты не знает, а восприятие произведения искусства — *не пассивный процесс постижения его порядка, но активное познание* его внутренней необходимости.

Из этого автором делаются следующие предварительные выводы в части исследовательской конкретизации характеристик произведения искусства как системы: ему свойственно двуединство процессов развертывания художественной формы-значения в каждом значимом элементе и в целом, его составные элементы пребывают в неготовом виде, не *являясь* «заранее», а лишь *становясь* художественно значимыми; в отношениях элементов и целого отсутствует предзаданная иерархичность — она появляется конвенционально в процессе восприятия произведения. Последнее может быть проиллюстрировано помещением картин в рамы, скульптур — на постаменты и т.п.: искусственное отграничение произведения от окружающей среды *помогает* реципиенту воспринять его именно как единое, пусть

и составное, целое, а не разрозненную совокупность элементов. Особенности целого определяют природу и функции элементов в том смысле, что если отделение элемента все-таки происходит в процессе восприятия, его качества, воздействующие на сенсорный аппарат человека и постигаемые им интеллектуально, отличаются от тех, какие элемент представлял в системе. Это открывает прямую дорогу к другой сложной проблеме эстетического восприятия — проблеме точки зрения и интерпретации.

Пятая глава диссертации, «Фактор традиции и поиски нового классического образца», является завершающей и потому содержит ряд выводов, к которым пришел автор по ходу исследования В частности, обозначив позицию в том, что всякая эпоха говорит на своем «языке», а каждый художник если не говорит на своем собственном диалекте, то, по крайней мере, ищет его, автором предложено понимание традиции не в ключе эволюции или модификации, вынесенной в подзаголовок работы, но через понятие синтеза, которое позволило бы учесть как «внутренние» изменения в искусстве, переходящие одно в другое без перерывов, так и «ненаследственные» изменения, возникающие под внешним воздействием среды. В таком понимании традиция предстает как модус отношения к прошлому и мера его актуализации в настоящем, которые определяют границы «своего» и «чужого» для художника в совокупности ценностей, смыслов и нормативных ориентаций культуры. То есть традиция является механизмом постоянного обретения художником собственной идентичности. Поэтому, формируя представления об эстетических аспектах модификации языка искусства, диссертант опирается на анализ состояний языка в различные эпохи вкупе с теоретическим осознанием индивидуальных различий художников по принципу историзма

Систематизация наблюдений за реальностью силами живописи проводится в гомогенной плоскости картины; на этом основании делается вывод о том, что изобразительное искусство нуждается в иллюзии, чтобы походить на внешний ему мир. Для описания механизмов иллюзорности живописи практически любой эпохи и любого творческого течения, автор типологизирует художническое сознание (в котором, прежде всего, и полагается история искусства) находя в нем параллели с сознанием мифологическим и выявляя тем самым связь традиции с архетипом на

следующем уровне· сохранение архетипа во времени не подразумевает автоматическое сохранение его символического выражения

В этом смысле искусство оказывается укорененным в общем историческом процессе и как причина, и как симптом. Поэтому подлинные инновации, цель которых — обнаружить новые выразительные возможности языка изобразительного искусства, вероятны только при условии усвоения «пройденного материала» Пафос борьбы с традицией в XX веке автор считает выражением значимости традиции как механизма связи прошлого и настоящего в культурно-историческом процессе, подчеркивающего их взаимоопределенность и взаимоотталкивание. При этом традиция имеет конкретные, эмпирические формы не только в искусстве, но в таких областях знания, как этнография, антропология и др , и в приложении к искусству она — суперпозиция влияний, которым подвергается художник и которые порождает он сам в изобразительном контексте эпохи.

Пытаясь детализировать сделанные предположения, автор уделяет внимание «частному» вопросу актуальности в искусстве и приходит к выводу, что неактуальным может быть только художник как индивидуализированное творческое начало, подразумевающее «последствия» в виде несуществующих художественных объектов, но не произведение искусства как таковое

Исследуя механизмы бытования традиции на примере работ знаковых для XX столетия художников — Пикассо, Дали, Магритта и Уорхола, — диссертант выдвигает гипотезу о том, что иллюзия, и репрезентация[7] всегда имеют место в живописи, но прилагать их нужно к различным ипостасям пересоздаваемой художником реальности: иллюзия «в ответе» за объектный, предметный мир, тогда как «в компетенции» репрезентации находится весь комплекс исторической ментальности, представленный предложенным автором в главе II диссертации квазигерменевтическим кругом духа эпохи:

Историческая ментальность → Дух эпохи → Индивидуальность художника → Интенция → Инструментарий → Иконография → Картина → Дух эпохи

[7] Как было сказано выше, репрезентация есть то, что позволяет видеть нечто отсутствующее через изображение, через образ, являясь инструментом опосредованного познания Иллюзия в таком случае трактуется как то, что позволяет видеть через изображение, через образ нечто, не только отсутствующее, но и не существующее Таким образом, дуалистическая пара иллюзии и репрезентации в искусстве обусловливается интенциональностью художника, суть которой автор раскрывает в главе II диссертации

В этом смысле всякое изобразительное искусство миметично, поскольку ищет пути уподобления окружающему миру. Соответственно границы периодизации в истории искусства являются теоретическим допущением, что подтверждается предложенной диссертантом в этой главе концепцией апроприации — восприятия и присвоения художником всего исторического инструментария живописи на уровне порождения индивидуальной манеры, а не в плане заимствования и подражания, как это полагалось концепциями понимания классики в русле принципов формообразования и типов видения, связанных с идеалом.

На основании всего этого диссертант полагает, что классичность — это катарсическая вершина искусства той или иной эпохи, причем вершины различных эпох не могут ни совпадать, ни даже быть насильно приведенными в соответствие друг с другом, но существуют единовременно и образуют «единовременный соразмерный ряд», избавляющий прошлое от аморфности в восприятии настоящего, делающий прошлое ясным «в таких аспектах, какие самому прошлому оставались недоступными» (Элиот) То есть форма исторична. Как только форма становится изображением, она переходит — уже в статусе классики — из художественного процесса в историю искусства А главное, что делает традицию традицией, — это ее модус историчности. В нем, а также в возвышении над сиюминутностью рождается катарсис, без которого нет классики. В этом, по мнению автора, заключается глубинное различие между изобразительностью и визуальностью в искусстве: первая отличается от второй тем, что требует селективного воссоздания или даже изменения «агрегатного состояния» реальности, воспринятой человеческим глазом или разумом, ее трансформации в метафизические ценностные суждения художника.

Далее автором прослеживается модус историчности традиции в последние несколько десятилетий и утверждается необходимость более однозначной интерпретации истории искусства — включает ли в себя история искусства все художественные явления или же на нее следует смотреть лишь как на историю шедевров? Кроме того, нужно определить четкие различия между «историей искусства» и «художественным процессом», предположив, что в первую входят только те явления, в которых закреплена эстетическая память человечества (а культура, соответственно, — память человечества вообще), тогда как факты второго

являются только сырьем (да и то — в потенциале) будущей истории искусства. И тогда классика — элемент истории, т.н. неклассика — часть процесса.

В заключении подводятся итоги исследования и делаются выводы, а именно:

1. Искусство, стремясь к адекватности в воспроизведении реальности, не может быть свободным от самого себя, «от тех культурных матриц, которые в нем содержатся и накладываются на природу при ее эстетическом осмыслении»[8] Художники при пересоздании своей картины мира в визуальные образы, никогда не стремились точно воспроизводить ее эмпирические характеристики, но скорее пытались отыскать частные, индивидуальные ее признаки. Это не позволяет абсолютизировать «правильность» тех или иных формообразовательных принципов и постулировать приоритетность одних по отношению к другим, равно как выравнивает статус современности по отношению к предыдущим историческим эпохам.

2. Классическое, понимаемое, прежде всего, как обращение к образцу, обладает таким имманентным свойством как иерархичность, на основании которого происходит сама процедура отбора образцов как с формально-типологической точки зрения, так и в плане актуализации эстетического опыта. Следствием этого является тот факт, что каждая эпоха, каждый художественный стиль имеют свое «классическое воплощение» независимо от формально-содержательных структур, восходящих к античности, как это предполагалось гегелевской систематизацией искусства.

3. Допустимо двойное понимание классики: с одной стороны она может обусловливать экспрессию искусства в пределах одной исторической эпохи, и тогда она совпадает с классическим в гегелевском смысле (но адеквация содержания и формы, данная Гегелем, должна пониматься узко: форма — это материал, содержание — идея), с другой стороны, классика в трансисторическом масштабе маркирует экспрессию самой эпохи в ряду других.

4. Признание формальных признаков недостаточными для интерпретации понятия классического заставляет искать иные факторы, способствующие институционализации произведения искусства в статусе классики. Введение дихотомических пар *синхронии* и *диахронии*, эволюции и модификации, а также

---

[8] *Котова Е.* Классическая изобразительная форма: от становления к современности. Дисс. канд. культурол. наук. М., 2000. С. 27.

изобразительности и визуальности позволяет противопоставить на уровне подтекстов и коннотаций истории искусства классику и неклассику на основании *рецептивной конвенциональности.*

5. Всякое искусство миметично, если под мимесисом понимать не буквально воспроизведение образцов формы, но узнавание по знаку. Тогда понятие классического увязывается с традицией, которая не монотонна, но имеет конкретные исторические формы проявления и определяется как суперпозиция влияний, которым подвергается художник и которые порождает он сам в изобразительном контексте эпохи. Традиция обусловливается модусом историчности, а классичность — непрямой преемственностию в русле традиции, устойчивой не вследствие формальных структур *выразительности*, а *вследствие наличия* в ней архетипа.

6 Историческое бытие произведения изобразительного искусства может быть разделено. условно, на изобразительность и визуальность Первая является частью истории искусства, вторая — частью художественного процесса. Вследствие этого форма по отношению к воображению и текущему эстетическому опыту в процессе становления исторична, поэтому понятие классического на уровне внутренних противопоставлений традиционно увязывалась с формообразовательными паттернами, устойчивыми образцами. Поскольку границы и смысл искусства подвижны, пространство паттернов изменчиво, но сохраняет историческую «ретроспективу» на уровне творческого инструментария художника. В диалектическом взаимопереходе от визуальности к изобразительности, от формы к форме-значению в указанном миметическом смысле, от художественного процесса к истории искусства происходит обретение произведением примет классического и — статуса классики. На практике этот процесс реализуется различными способами институционализации. Таким образом. неклассика может быть определена процессуально как обретение визуального опыта, визуальности как таковой, а классика имеет дело с состоявшимися изобразительными формами в статусе именно художественной изобразительности.

7. Классике присущ фермент исторического сознания, которое единственно позволяет осуществлять ее функцию регуляции потоков символических форм, миграции в пространственных и темпоральных координатах.

8. В процессе культурной эволюции происходит становление и расширение понятия классического на основе меняющегося чувства истории. Актуализация творческого духа возможна только в поддержании бессознательного равновесия между традицией в широком смысле и инновациями, которые направлены на поиск новых форм изобразительности при условии усвоения материала прошлого. В этом — основание институционализации не только классического в искусстве, но самого искусства

Публикации по теме диссертации

По теме диссертации автором было сделано 3 публикации совокупным объемом 3,6 печатных листа·

1. *Завязкин В Е* Произведение искусства как поле репрезентации исторической ментальности // Вестник Костромского государственного университета им. Н А Некрасова. Серия «Культурология». 2006 №5 С 225–230. (0,6 п.л.)
2. *Завязкин В Е* Историческая иконография и интенциональность художника. Позднее Средневековье и Ренессанс // Искусствознание. М , 2005 №1. С. 164–191. (1,6 п л.)
3. *Завязкин В Е* Произведение искусства как поле репрезентации исторической ментальности // Искусствознание. М., 2006. №1. С. 312–343. (1,4 п.л.)

Подписано к печати 01. 03. 2007 г.
Издательство Литературного института им. А.М. Горького
Москва, Тверской бульвар, 25
Тираж 100 экз.
Заказ № 25