

КРИВЦУН О.А.

Школа «Анналов» и понимание способов культурного воздействия искусства

Автор выявляет различные способности искусства в его воздействии на человека. Показано, как, осваивая познавательные функции, художественное творчество в истории ранее всего испытывает влияние приводящих факторов (окружающей действительности, идей культуры). В полной мере «отработав» эту стадию, искусство уже с самого начала Нового времени (XVII) постепенно переходит к обретению способностей *самоценно-художественного* начала, культивируя непосредственное эстетическое чувство, маэстрию, красоту как таковую. Автор акцентирует внимание на том, что в любых художественных течениях, в любых жанрах искусства все сложные и тонкие способы художественной выразительности сопряжены с глубоко человеческим измерением. Ни один из параметров искусства не бывает человечески бесстрастным. И вместе с тем, *зона уникальности творчества преимущественно проявляется в претворении сферы непроясненного, невербализуемого*. В данном исследовании используются метод компаративного изучения истории культуры и истории искусства. Анализируются ритмы взаимного «перетекания» трактовок человека в ментальной истории и в художественном процессе. Также применяется метод сопоставления интеллектуальной истории с формированием психики и сознания человека. Исследуется, как последнее заметно повлияло на сферу частной жизни, меры образованности людей, сферу их бескорыстных желаний и, в конечном счете – на сложение индивидуального художественного вкуса.

Ключевые слова: эстетика, искусство, живопись, культура, школа «Анналов», художественная выразительность, творчество.

Кривцун Олег Александрович

Доктор философских наук, профессор, академик Российской академии художеств, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000–0001–8006–6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Krivtsun Oleg A.

PhD, professor, Academician of the Russian Academy of Arts, chief researcher, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000–0001–8006–6277
Oleg_Krivtsun@mail.ru

Key words: aesthetics, art, painting, culture, Annales school, the artistic expression, creativity.

KRIVTSUN OLEG A.

Annales School and Understanding of the Cultural Influence of Art

The author reveals the various abilities of Art in its impact on man. It is shown how, mastering cognitive functions, artistic creation in history, first of all experiences the influence of incoming factors (surrounding reality, cultural ideas). Having fully “worked out” this stage, Art from the very beginning of the New Age (XVII) is gradually moving on to gaining the abilities of a self-valuable artistic beginning, cultivating a direct aesthetic feeling, maestra, beauty as such. The author focuses on the fact that in all Artistic movements, in any genres of Art, all the complex and subtle ways of artistic expression are associated with a deeply human dimension. None of the parameters of art is humanly impassive. And at the same time, the zone of uniqueness of creativity is mainly manifested in the implementation of the sphere of the unexplained, non-verbalized. In his scientific work, the author relied on the method of comparative study of the history of culture and the history of art. On the study of the rhythms of mutual “flow” of Human interpretations in Mental history and in the Artistic process. The author also applied a method of comparing intellectual history with the formation of the human psyche and consciousness. It is studied how the latter has noticeably influenced the sphere of private life, the level of education of people, the sphere of their disinterested desires, and, ultimately, the formation of individual artistic taste. All of the listed emotional-psychological vibrations that a work of art sends us are no less important than its symbolism and the subtext of the work.

УДК 130.3
ББК 85.14

Мне хотелось бы поставить вопрос о том, в какой мере каждое новое явление искусства резонирует в большой культуре. Под большой культурой мы будем понимать всю духовную культуру эпохи. В ее состав, помимо самого искусства, входят *наука, философия, нравственность; а также политика и религия*. То есть начнем рассуждения с вопроса: в какой мере любое произведение искусства культурно и антропологически ориентировано?

В свое время Борис Пастернак заметил: «Слова у Марка Алданова не отбрасывают тени». Это впечатление – прекрасная иллюстрация к пониманию культурной детерминированности искусства, а главное – нашего желания эту культурную наполненность постигать и «вычерпывать».

И читатель, и созерцатель живописи, и зритель театра всегда откликается не только на *первый план* произведения искусства, непосредственно открытый восприятию. Мы (русская и европейская публика) привыкли к тому, что «за», «позади», «по ту сторону» живописного холста, вербальных фраз, сценического действия вступают во взаимодействие сложные значения, ассоциации, переключки символов, много говорящих нам о человеке и об эпохе. То, что «непроговариваемо», но имеет чрезвычайно важный смысл для постижения произведения. В оценке того, что непосредственно открыто восприятию – важен эмоциональный отклик человека, его чувственный опыт, художественный вкус, позволяющий постигнуть целостность произведения искусства и те уникальные «правила» творчества, которые задает себе сам художник. Все это происходит благодаря действию в широком смысле первой сигнальной системы.



Илл. 1. Отто Дикс. Большой город. 1928



Илл. 2. Вермеер. Девушка, читающая письмо. 1664

На стадии же раздумий, когда мы глубоко погружаемся в процесс восприятия и обнаруживаются сложные сцепления ассоциаций, символов, знаков – полагаю, здесь на первый план выходит действие рефлексии, сопоставляющей увиденное со всем художественным опытом человека, пережитым ранее. Здесь, конечно, восприятие не ограничивается видимой выразительностью языка искусства, оно переходит на уровень второй сигнальной системы.

Таким образом, в процессе эволюции искусства и в процессе трудного процесса его постижения действуют два больших фактора: это культурная обусловленность смыслов, рождающихся в художественном произведении. И, с другой стороны, это – неостановимые процессы обновления языка искусства, рождающиеся изнутри творчества, когда эстетический износ формы, влияние языковых приемов предшественников, современников, а также «соперников» побуждают к мощному обновлению выразительных средств творцами каждого вида искусства. О последнем факторе один из первых подробно начал



Илл. 3. Эрнст Кирхнер. Уличная сцена в Берлине. 1914



Илл. 4. Вермеер. Урок музыки. 1665

писать Генрих Вёльфлин, который считал, что со временем влияние одной картины на другую становится более существенным фактором творчества, чем впечатления от реальной действительности.

Тем самым проблема, которая подстерегает нас в процессе изучения способов воздействия искусства на духовную культуру – это понимание значения, одновременного пересечения вышеназванных факторов. Помимо постижения через искусство важных смыслов жизни, существует и идея самоценности искусства, связанная с принципиальной свободой художественного творчества. Это эстетический императив, который заявляет о «нередуцируемости» любого произведения искусства. С другой стороны, несмотря на этот императив, несомненна и способность искусства воздействовать на любые внехудожественные сферы.

В своей научной работе мы опирались на метод компаративного исследования истории культуры и истории искусства, на изучение ритмов взаимного «перетекания» трактовок человека

в процессе ментальной истории и в художественном процессе. Также мы применяли метод сопоставления интеллектуальной истории с этапами формирования психики и сознания человека. Представляет важность то, как последнее заметно повлияло на сферу частной жизни, меру образованности людей, сферу их бескорыстных желаний и, в конечном счете, на сложение индивидуального художественного вкуса.

Разумеется, в исследовании такого рода были полезны научные публикации в области истории современного искусства [12], в том числе междисциплинарные труды последних лет, написанные на стыке искусствознания и философии [17]. Цитируемый сборник, состоящий из 48 эссе как художников, так и представителей современной мысли в области философии искусства, весьма содержателен. Конечно же, для нас актуальны новейшие исследования исторической ментальности, культурной антропологии [15].

В сборнике очерков известного антрополога Энтони Форджа «Стиль и смысл. Эссе по антропологии искусства» (под редакцией Элисон Кларк и Николас Томас), справедливо отмечается, что первоначальный интерес антропологов сугубо к материальной культуре, предметам декоративного искусства, преобладавший в 1920–1970 годы, постепенно сменился пониманием важности изучения искусства как объекта духовного творчества. «Искусство приобрело глобальное значение, и антропологи научились в образах искусства прочитывать образы сознания человека» [14, с. 281].

Последняя способность тоньше всего проявляется через феномен ментальности. В истории культуры во второй половине XX века утвердилось понимание индивидуального и коллективного менталитета благодаря значительным достижениям в разработке этого понятия французскими историками, а именно школой «Анналов». Понятие менталитета как бы заместило собой понятие общественного сознания. В отличие от общественного сознания в понятие ментальности входит не только осознаваемая часть знания, смыслов, но и сфера неосознаваемых представлений, безотчетного, эмоционального. Менталитет тем самым включает не только рациональное знание, но и такие тонкие безотчетные сферы, как *воображение, интуиция, память, воля*. Об этом много писали Марк Блок [1, с. 441], Люсьен Февр [13], Фернан Бродель [2].

Большая заслуга школы «Анналов» состоит в том, что ученые исследовали и обосновали относительную самостоятельность и непрерывность ментальных процессов в культуре. Много писали о необходимости создания «тотальной истории», привлекающей данные смежных наук. Истории, в своем культурном охвате воплощающей междисциплинарный синтез. По словам Марка Блока, «Для того чтобы что-то реально узнать о прошлом, нам прежде всего надо стремиться понять, что было в головах людей» [1, с. 71]. Большой вклад в развитие «новой исторической науки» второго поколения школы «Анналов» также внесли Эммануэль Ле Руа Лядюри [5], Жак Ле Гофф [4], Марк Ферро [8], Роже Шартье [9].

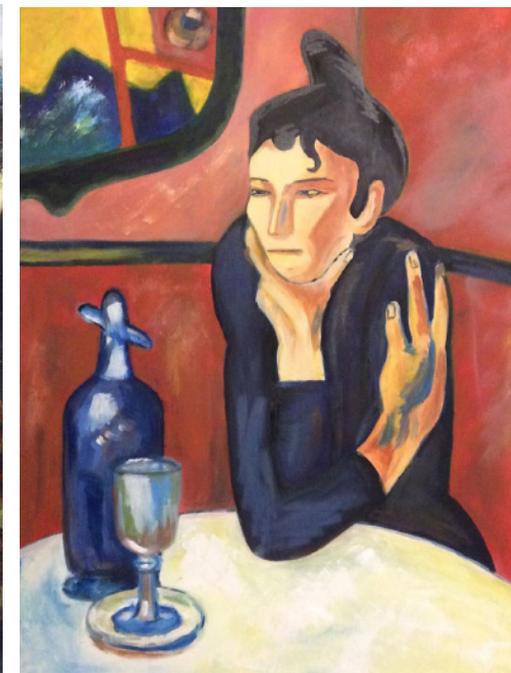
В чем состояло главное открытие «Анналов»? До недавнего времени история культуры рассматривалась главным образом как история фактов. Историки, в том числе искусствоведы, каталогизировали те или иные события, расставляли их во времени, добросовестно описывали и анализировали. Однако при таком подходе история искусства выступала как некая неживая, не вполне «говорящая» материя. Ученые школы «Анналов» задались идеей поиска вектора в жизни человеческой ментальности. Люсьен Февр формулировал это таким образом: наше представление об истории превратилось в «сундук для хранения фактов». «Подумать только, у нас нет истории радости, истории любви, истории...» [14, с. 412].

Майкл Харстор в своей замечательной работе отмечает, что задача историков Анналов состояла не в том, чтобы через идею «тотальной истории» построить детерминистическую историю, которая бы, в значительной степени опиралась на телеологические выводы, подобно марксистским формам истории. Скорее, ученые Анналов поставили перед собой задачу нащупать и обозначить *глобальные социальные структуры в истории* «что означает покрытие каркаса базового экономического анализа плотью демографических, культурных, психических и событийных психоаналитических данных» [16, с. 135]. Отсюда вытекала убежденность в том, историки Анналов в своих попытках создания тотальной истории считали историю менталитетов одним из важнейших основ создания этой истории.

Участвует ли искусство в формировании исторического вектора человеческой ментальности? На этот вопрос мы, конечно, ответим утвердительно. Да, искусство воздействует на все формы духовной



Илл. 5. Аркадий Пластов. Весна. 1954

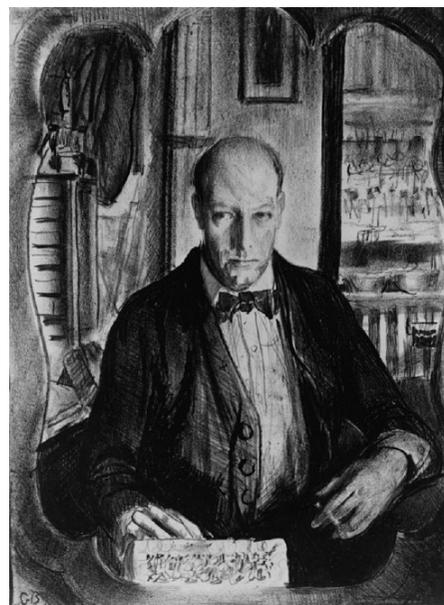


Илл. 6. Пабло Пикассо. Любительница абсента. 1901

культуры – как прямо, так и опосредованно. Прямое и очевидное воздействие искусства на культуру проявляется там, где художник демонстрирует *модели поведения*, восприятие и аналитика которых легко обращает нас к этическим, философским, религиозным коннотациям. О способности искусства претворять в своих повествованиях модели человеческого поведения отлично известно киноведам и литературоведам. Хотя, замечу, в кино, в поэзии немало выразительных средств, которые действуют не прямо, а *опосредованно*. Например, киномузыка. Может быть, самый яркий пример – это музыка Нино Рота к фильмам Федерико Феллини. Она давно обрела самоценный характер. Именно потому, что в самой ткани музыки Нино Рота художественно претворен *новый тип человека* второй половины XX века. Это столь особая музыка по мелодизму, по композиции, по ритмам и по синкопам, которая даже вне визуального плана фильма отличается изысканной содержательностью. В этом



Илл. 7. Ульям Глакенс. Молодая женщина в зеленом. 1915



Илл. 8. Джордж Беллоуз. Автопортрет. 1921

состоит причина, почему музыка Нино Рота к кинофильмам давно завоевала и филармонические залы как самостоятельное явление: симфонические оркестры исполняют ее с большим успехом.

Вместе с тем и пластические искусства также способны демонстрировать модели поведения. Обратимся к экспрессионистам. Так, в пестрой картине Отто Дикса «Большой город» (1928) художник изображает шумную, затуманенную сигаретным дымом вечеринку. Яркие разодетые буржуа танцуют новомодные танцы под саксофон. Прямой назидательности в картине нет. Однако воспроизведенные модели поведения «хозяев жизни» выражают ясную позицию художника. Это – едкая сатира и насмешка художника, переданная через утрированные позы подвыпивших людей. Восприятие происходящего производит отталкивающее впечатление.

А вот картина Эрнста Кирхнера, современника Отто Дикса «Уличная сцена в Берлине» (1914). Здесь нет никаких особых социальных смыслов. Но: здесь есть решение интересной пластической задачи. Композиция картины скошена, децентрирована, немного вытяну-

та вверх. Горожане идут по улице, словно покачиваясь из стороны в сторону. Кирхнер стремится создать живую выразительную картину. Силы тяжести картины формируют ее внутреннюю драматургию, взаимное натяжение и напряжение. В этом холсте ясно чувствуется желание художника писать ради самой живописи. Мастер добивается того, что на это картину хочется просто смотреть. Художник придумал собственный выразительный пластическо-драматургический ход, и этот ход впечатляет!

Из намеченной дифференциации живописных картин видно, что каждая картина берет чем-то своим. Да, с конца Средневековья и вплоть до триумфа Возрождения ценилась способность искусства мастерски претворять жизненную среду человека, ценилось возникновение познавательного интереса к природе, ценилось проникновение в произведение повседневных светских мотивов, составляющих суть и непосредственно вершащих жизнь человека.

Но с накоплением искусством умений в претворении художественно-познавательных образов, постепенно интерес к искусному изображению природы как таковой стал остывать и творцы стали ценить то, что могло являть собой на полотне саму квинтэссенцию художественности. Эту квинтэссенцию художественности трудно определить. Говоря общими словами, мастера стремились к тому, чтобы значимость картины теперь уже состояла не просто в способности художника к отражению явлений окружающего мира, но в демонстрации некоей самоценности произведения как артистического, самобытного творения.

Так появляется артистичный Вермеер: грандиозная и небывалая дотоле работа со светом! Поразительные планы избирательной освещенности холста создавали особый настрой, придавали картине необычный объем, формировали глубину. Свет струится, оставляя на полотне сполохи, выразительны локальные светлые пятна в глубине изображения. Приведем в пример такие шедевры, как «Девушка, читающая письмо у открытого окна» (1659), «Урок музыки» (1665), «Молочница» (1658). На каждой из этих картин – изумительные свето-цветовые находки, которых не было до Вермеера. Также в истории появляется не менее артистичный Рембрандт. Что такое «Ночной дозор», как не изобретательная театральная сценография выдающегося европейского живописца!

Все эти примеры поднимают вопрос о том, что искусство – не функция, искусство – это не рефлекс. А искусство – это самобытная творческая сфера, во многом *имманентно* развивающаяся по своим законам.

Вспомним важное наблюдение Вельфлина: Уже начиная с XVII века *взаимное влияние одних произведений на другие* становится более важным фактором сложения новых стилей, чем факторы непосредственного восприятия действительности [4, с. 272].

Такие культурно-исторические импульсы, востребованные художниками, прочитываются, безусловно, у натюрмортов Сезанна, где явлена акцентированная вещественность яблок, груш, белоснежной скатерти. Где пространство любой картины с большим перенапряжением удерживает целостность. Множество последователей Сезанна от Пабло Пикассо, Жоржа Брака до представителей «Бубнового валета» – Ильи Машкова, Петра Кончаловского, Роберта Фалька использовали этот метод лапидарного, материально-телесного письма. Я полагаю, что вслед за импрессионистами постсезанновские течения «новой вещественности», претворения самого бытия вне «фильтров культуры» – это явное желание освободиться от всякой идеологии, от всяких серьезных идей с тем, чтобы явить само торжество живописи.

Перенесемся еще на 40 лет позже. И вспомним картину Аркадия Пластова «Весна» (1954). При первом показе на выставке, как известно, картину ругали, видели в ней нечто случайное и малозначительное; обвиняли в отклонении от принципов соцреализма. Однако время победило. Сегодняшний взгляд на картину ощущает гимн вечному возрождению. Картина А. Пластова – это образ самой плодоносящей жизни, который ни к чему не отсылает, кроме себя самого.

Импрессионисты – еще раз глубоко показали, что сущность искусства – в умножении радости и красоты мира. Что такое занятие не может быть признано менее значимым, чем выражение искусством глубоких бытийных смыслов. Более того, осмелюсь сказать, что игра солнечных зайчиков на полотнах Клода Моне, на полотнах Огюста Ренуара – это самые ни на есть глубокие бытийные смыслы. Это есть одно из выражений *витальности* искусства.

Есть потребность определить, что входит в состав художественных смыслов. Я бы предложил такое понимание. Издавна повелось, что в качестве смысла произведения мы называли то, что *невидимо*. То, что находится позади, «по ту сторону» текста. Один из укоренившихся в эстетике предрассудков – противопоставление *выразительного-языкового* и *символического* в искусстве. Однако художественный образ может являть собой самодовлеющее и *самоценно-чувственное* пространство, триумф составляющей его вещественности. Поэтому в понятие *смысла* произведения искусства входит и переживание *самой атмосферы произведения искусства, ощущение эманации этого произведения и ощущение средового эффекта этого произведения*. Все перечисленные эмоционально-психологические колебания, которые посылает нам произведение искусства, не менее важны, чем его символика, чем подтекст произведения.

Беда традиционного искусствознания в том, что под словом *смысл* оно чаще всего понимает исключительно подтекст. То есть – второй план произведения искусства, который скрыт от глаз, но в который надо уметь проникнуть, надо осмыслить. А как же – первый план? Я имею в виду само «вещество живописи», которое выступает, конечно же, как цель, а не как средство. А как же поющая вещественность «Бубнового валета»? Как в таком случае оценивать сложные буйные, выразительные цветовые композиции Анри Матисса? Можно утверждать, что *сама фактура картины принимает участие в смыслообразовании*.

Современный архитектор и мыслитель Роберто Матта не считает себя художником. О своем методе письма он говорит скромно: «Я пытаюсь придать пластическую форму умственным построениям»⁽¹⁾. Сразу замечу, что задача эта – *сверхамбициозная*. Вдумаемся, как смело сказано: «придать форму умственным построениям». То есть придать внешнюю изобразительную форму *внутреннему*. То есть сделать невидимое – осязаемым. Это не только локальная цель Роберто Матты – это и попытка всего художественного творчества последнего столетия найти живописную *форму*, которая являла бы собой невидимое, предощущаемое. То есть удерживала бы прорыв художника к метафизическому, к интуитивному, к невыразимому

(1) Цит. по [8, с. 8].

словами. Вот такая способность живописи – *делать видимым и осязаемым невидимое и до конца неопознаваемое – это и есть важнейшая линия влияния искусства на человека.*

В заключение я акцентирую одну важную тему. В начале XX века в искусстве появилось много портретов задумчивых людей. Люди ничего не делают, а просто сидят молча, медитируют, созерцают. Часто в одиночестве. Вспомним «Курильщика» Поля Сезанна (1892); «Любительницу абсента» Пабло Пикассо (1901). Сюда же можно прибавить несколько замечательных картин американских художников: Уильяма Глакенса «Молодая женщина в зеленом» (1915); Джорджа Беллоуза «Автопортрет» (1921).

Уже по названным произведениям мы видим, что живопись начинает высоко говорить о досуге человека и видит какую-то особую значительность в передаче состояния *созерцательности*. Не случайно Герман Гессе одному своему роману предпослал такой эпиграф: «Праздность – мать психологии». Это не легкомысленные, а весьма мудрые слова. Речь идет именно о такой праздности, ничегонеделании, о *молчаливом досуге*, когда в недрах человека рождаются некие сполохи самопонимания, когда просто устанавливается какая-то связь человеческого микромира и макромира. А ощутить эту связь – большая ценность для человека. Она означает для него выпасть из суеты существования и обратить свой внутренний взор к космосу, к большому миру.

Тем самым можно полагать, что экзистенциальное измерение в живописи было открыто задолго до того, как это понятие проблемного и предельного человеческого существования стало предметом философии у Сартра и Камю, у других экзистенциалистов. Я думаю, что это – понимание значимости тех минут, когда человек остается наедине с самим собой. Что состояние задумчивости – не что иное как размышление о месте своего Я в большом макромире, во Вселенной. Человек, оставшийся наедине с самим собой, получает возможность интегрировать свой личный внутренний мир.

Все эти примеры произведений живописи, отражающие моменты задумчивости, самопогружения человека конца XIX – начала XX века я привожу не случайно. Обратим внимание, что именно в начале XX века в гуманитарной науке вспыхнула тяга к изучению *феномена рефлексии в культуре*. Привлеку специальное внимание к этому. Что

такое рефлексия? Рефлексия – это сознание, направленное на само себя. Умение и способность разговаривать с собой, «разбираться» в своем внутреннем мире, погружаться в себя, медитировать.

В литературе такую блестящую способность один из первых явил Марсель Пруст в многотомном сочинении «В поисках утраченного времени» (роман публиковался во Франции между 1913 и 1927 годом). Затем последовала череда пластических, музыкальных, театральных вариаций выразительно, новаторски претворяющих формы человеческой рефлексии: М. Метерлинк, Г. Ибсен, А. Белый, Р.М. Рильке, К. Дебюсси, М. Равель, А. Платонов. Эта малоизученная тема еще ждет своего исследования. Конечно, история живописи неоднородна. Есть произведения, в которых выражено звучит сюжет, а есть произведения, в которых выражено звучат сами по себе краски, линии, объемы, композиция – то есть весь живописный мир картины выступает как первостепенная значимость, не зависящая от миметической основы произведения.

Я берусь утверждать, что в истории живописи начиная с Возрождения уже сосуществовали эти две линии: с одной стороны, искусство, ценное тем, что в нем все как в жизни, то есть с сильным ферментом узнавания, жизнеподобия. И существовало другое искусство – а именно искусство, ценное тем, что мастерски организует внутри себя собственную живописную жизнь. Искусство, которое мы оцениваем не по «радости узнавания» жизненных реалий, а по любованию интересно и выразительно решенной живописной задачи как таковой, к которой мы как зрители подобрали ключ, проникнув в замысел художника.

Мне могут задать вопрос: а как же с так часто звучащими сейчас идеями, что «искусство должно приносить пользу»? В том-то и дело, что искусство способно быть полезным, только оставаясь максимально свободным. Когда художник не забывает об абсолютно бескорыстной, незаинтересованной природе художественного творчества! Когда автор ни в коем случае не стремится «понравиться». Таким образом, человекомерность искусства проявлена в его смыслах, которые далеко не сводятся к смыслам познавательным, воспитательным, вербально выраженным, внятно рациональным. Искусство оказывает влияние на ментальность человека даже без прямых включений в «сюжеттику его жизни». Эмоционально-психологические колебания, воздействие

которых мы ощущаем со стороны искусства – часто непроясненные и весьма опосредованные – демонстрируют силу искусства. Так было и так будет всегда. Художественно-выразительный жест всегда будет включать в себя нечто неопознанное, что опережает мысль и любые рациональные толкования.

Поэтому в заключение я хочу привести одну очень верную теоретическую максиму: «*В то время как философия ищет истину, произведение искусства уже заключает ее в самом себе*» [7, с. 29].

Список литературы:

- 1 Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. Пер. Е.М. Лысенко; примеч. и ст. А.Я. Гуревича. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1986.
- 2 Бродель Ф. Структуры повседневности: возможное и невозможное // Фернан Бродель. Материальная цивилизация, экономика и капитализм. Собр. соч. в 3 тт. Т. 1. М.: Прогресс, 1986. – 546 с.
- 3 Буровский А.М. Европейский гуманизм versus традиции: прошлое и настоящее // Историческая психология и социология истории. 2017, № 2. С. 58–81. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evropeyskiy-gumanizm-versus-traditsii-proshloe-i-nastoyaschee> (дата обращения 22.05.2019).
- 4 Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Издательство В. Шевчук, 2013.
- 5 Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в средние века / Перевод с французского А.М. Руткевича. 2-е изд. СПб.: Издательство СПбГУ, 2003. – 160 с.
- 6 Ле Руа Лядюри Э. История Франции. Королевская Франция. От Людовика до Генриха. 1460–1610 / Пер. с фр. Е.Н. Корендясова и В.А. Павлова. М.: Международные отношения, 2004. – 417 с.
- 7 Кривцун О.А. Искусство как феномен культуры // Художественная культура, 2018, № 1 (23). С. 2–31. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/417/hk_2018_01_02_31_krivtsun.pdf (дата обращения 28.04.2019).
- 8 Михайлов В. Космическая одиссея сюрреалиста Роберто Матты в Эрмитаже // The Art Newspaper Russia. № 72, апрель, 2019.
- 9 Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991.
- 10 Ферро М. История Франции. М.: Издательство «Весь мир», 2015. – 832 с.
- 11 Шартье Р. Письменная культура и общество / Пер. с фр. и послесл. И.К. Стаф. М.: Новое издательство, 2006. – 272 с.
- 12 Clements A.R. The art of prestige. Amherst ; Boston : Univ. of Massachusetts press. 2014. – 206 p.
- 13 Febvre L. L'Apparition du livre. Paris: Albin Michel, 1958.
- 14 Forge A. Style and Meaning. The power of culture and the culture of power // Anthony Forge. Essays on the anthropology of art. Sidestone Press. 2017. – 304 p.
- 15 Gell A., Morphy H. The Anthropology of Art. London: Routledge, 2014. – 655 p.
- 16 Harsgord M. Total History. The Annales School // The Annales School. Research and discussion. Routledge, 2015. Pp. 131-158. – 276 p.
- 17 Key Writers on Art: The Twentieth Century. Routledge; 2nd edition, 2014. – 340 p.

References:

- 1 Blok M. *Apologiya istorii, ili Remeslo istorika* [Apology of history, or The craft of the historian]. Moscow, Nauka Publ., 1986. (In Russ.)
- 2 Brodel' F. *Struktury povsednevnosti: vozmozhnoe i nevozmozhnoe* [Structures of everyday life: the possible and the impossible]. *Fernan Brodel'. Material'naya civilizaciya, ekonomika i kapitalizm* [Material civilization, economy and capitalism]. Collected in 3 vol. Moscow, Progress Publ., 1986, vol. 1. (In Russ.)
- 3 Burovskij A.M. *Evropejskij gumanizm versus tradicii: proshloe i nastoyashchee* [European humanism versus traditions: Past and present]. *Istoricheskaya psihologiya i sociologiya istorii*, 2017, no. 2, pp. 58–81. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/evropejskiy-gumanizm-versus-traditsii-proshloe-i-nastoyashee> (accessed 22.05.2019). (In Russ.)
- 4 Wölfflin H. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstva: Problema evolyucii stilya v novom iskusstve* [Basic concepts of the history of art: The problem of the evolution of style in the new art]. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2013. (In Russ.)
- 5 Le Goff J. *Intellektualy v srednie veka* [Intellectuals in the Middle Ages]. St. Petersburg, SPbGU Publ., 2003. (In Russ.)
- 6 Le Roy Ladurie E. *Istoriya Francii. Korolevskaya Franciya. Ot Lyudovika do Genriha. 1460–1610* [History of France. Royal France from Louis to Heinrich. 1460–1610]. M.: Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 2004. (In Russ.)
- 7 Krivtsun O.A. *Iskusstvo kak fenomen kul'tury* [Art as a phenomenon of culture]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, 2018, no. 1 (23), pp. 2–31. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/417/hk_2018_01_02_31_krivtsun.pdf (accessed 28.04.2019). (In Russ.)
- 8 Mihajlov V. *Kosmicheskaya odisseya syurrealista Roberto Matty v Ermitazhe* [Cosmic odyssey of the surrealist Roberto Matta in the Hermitage]. *The Art Newspaper Russia*, no. 72, april 2019, p. 8. (In Russ.)
- 9 Febvre L. *Boi za istoriyu* [Fighting for history]. Moscow, Nauka Publ., 1991. (In Russ.)
- 10 Ferro M. *Istoriya Francii* [History of France]. Moscow, Ves' mir Publ., 2015.
- 11 Shartier R. *Pis'mennaya kul'tura i obshchestvo* [Written culture and society]. Moscow, 'Novoe izdatel'stvo' Publ., 2006.
- 12 Clements A.R. *The art of prestige*. Amherst ; Boston : Univ. of Massachusetts press. 2014. – 206 p.
- 13 Febvre L. *L'Apparition du livre*. Paris: Albin Michel, 1958.
- 14 Forge A. *Style and Meaning. The power of culture and the culture of power* // Anthony Forge. *Essays on the anthropology of art*. Sidestone Press. 2017. – 304 p.
- 15 Gell A., Morphy H. *The Anthropology of Art*. London: Routledge, 2014. – 655 p.
- 16 Harsgard M. *Total History. The Annales School* // *The Annales School. Research and discussion*. Routledge, 2015. Pp. 131-158. – 276 p.
- 17 *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. Routledge; 2nd edition, 2014. – 340 p.