


ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



<https://doi.org/10.5281/zenodo.4071679>

УДК 7.067

Котломанов А.О.

Котломанов Александр Олегович, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица. 191028, Россия, Санкт-Петербург, Соляной переулок, 13. E-mail: kotlomanov@yandex.ru.

Концепция «суверенного» искусствоведения: опыт практической методологии

Аннотация. В связи с полемикой вокруг выставки «Ненавсегда. 1968-1985» в Третьяковской галерее анализируется круг текстов по проблемам методологии искусствоведческого анализа. Среди вопросов, которые поднимаются в этих публикациях, – возможность или невозможность единой истории искусства советского периода с равным вниманием к «официальному» и «неофициальному» искусству, проблема соответствия советского искусствоведения и советской художественной критики объективным критериям анализа произведений искусства. Рассматривается феномен новой актуализации советской критической риторики в текстах 2000-2010-х гг. Предлагается формулировка концепции «суверенного» искусствоведения в контексте сохранения и развития национальной культурной традиции.

Ключевые слова: советское искусство, советское искусствоведение, российское искусствоведение, «новая история искусства», социальная история искусства, методология искусствоведения, история искусствоведения.

Kotlomanov A.O.

Kotlomanov Alexander Olegovich, Candidate of Art History, Associate Professor, Stieglitz State Art and Industry Academy. 191028, Russia, Saint Petersburg, Solyanoy lane, 13. E-mail: kotlomanov@yandex.ru.

The concept of «sovereign» art history: study in practical methodology

Abstract. In connection with the controversy around the Tretyakov Gallery exhibition «NotForever. 1968-1985» it's analyzed the range of texts on the problems of the methodology of art history analysis. Among the issues raised in these publications is the possibility or impossibility of a unified art history of the Soviet period with equal attention to «official» and «unofficial» art, the problem of the correspondence of Soviet art history and Soviet art criticism to objective criteria for the analysis of works of art. Considered

the phenomenon of the new actualization of Soviet critical rhetoric in the texts of 2000-2010s. It's proposed the concept of «sovereign» art history in context of the preservation and development of the Russian national cultural tradition.

Key words: Soviet art, Soviet art history, Russian art history, the new art history, the social history of art, methodology of art history, historiography of art.

Летом 2020 г. в Третьяковской галерее открылась выставка «Ненавсегда. 1968-1985», посвященная искусству эпохи «застоя». Концепция экспозиции базировалась на тезисе о пришествии в СССР постмодернизма примерно в те же годы, что и на Западе. Этим отчасти объяснялось и то, что на выставке были одновременно представлены и примеры «официального» искусства, и образцы «нонконформизма». Уравновешивание двух культурных состояний, равно как и включение в экспозицию избранных имен и произведений, – а также не включение в нее других имен и произведений, – вызвало оживленную полемику в московском и отчасти в петербургском арт-сообществе. Эта полемика в основном проходила в социальных сетях, но отдельные ее отголоски трансформировались в публикации то ли критического, то ли теоретического характера. Оказалось, что размышление об уместности объединения «официального» и «неофициального» искусства в едином историческом контексте может вновь спровоцировать дискуссию о принципах изучения искусства, о перспективах его научной методологии.

Одна из наиболее заметных публикаций о выставке «Ненавсегда» – статья «Официальное и неофициальное искусство в музейных экспозициях: летнее обострение» – увидела свет в сетевом издании «Артгид». По мнению ее автора, искусствоведа Л. Кантор-Казовской, «советское искусство... – это система, которая не являлась самостоятельным «институтом»... Художник, работавший в системе, получал заказ на картину, скульптуру или станковую графику (или представлял работу на выставку), и заказ оплачивался, только если работа удо-

влетворяла орган цензуры, называемый худсоветом. Многоэтажный механизм цензуры создавал навык самоцензуры: он задавал художнику рамки, в которых тот твердо держался. <...> Ничего похожего в практике неофициальных художников начиная с 1960-х годов не было. <...> Они решали ими самими поставленные философские и художественные проблемы, открыв для себя мир, этими проблемами очерченный, ставили сами себе задачи, никем другим не поставленные». Таким образом, перед историей искусства ставится проблема – «считать ли эти два занятия одной практикой Искусства с большой буквы, поддерживать ли тезис «искусство едино»» [7].

В другом тексте того же автора по поводу дискуссии вокруг все той же темы – в статье «Постмодернизм ушел – хотя не начался» – была высказана следующая мысль: «Есть явное предпочтение смотреть на искусство не как искусство, а через историческую призму ностальгии и *Zeitgeist*'а. <...> Что «советское и анти-советское – это одно и то же», что в истории всем есть место, причем история понимается по-старому, по-гегельянски, как объединяющий всех *Zeitgeist* [«дух эпохи»], стало самым консенсусным мнением» [8].

Позиция Л. Кантор-Казовской подверглась достаточно сильной критике со стороны московского художественного сообщества, что нашло отражение в статье арт-критика В.Н. Дьяконова «Заповедный мир наших снов», где он говорил, что «аргумент Кантор-Казовской противоречив... <...> Допустим, официальное – подцензурное – искусство является неправдой. На другом конце спектра – неофициальные художники, которые решали философские и концептуальные про-

блемы. Непродуманность классификации очевидна» [5].

Вопрос о классификации здесь вполне очевиден, поскольку текст Л. Кантор-Казовской претендует на теоретическое обобщение всего послевоенного периода в истории советского искусства, как «официального», так и «неофициального». Впрочем, как кажется, та же амбиция проглядывает и в статье В.Н. Дьяконова, где обозначены и вполне тенденциозные политические ноты: «Чего на выставке нет, так это ощущения, что существовал СССР. <...> С одной стороны, кураторы не пользуются шансом высказаться на актуальную тему соответствия или несоответствия внутренней политики Советского Союза стратегиям колониальных государств, с другой – без понимания того, чем были колониальность и колониализм в те годы, обедняется и центральный посыл выставки. Он заключается в том... что СССР в эпоху застоя погрузился в состояние постмодерна» [5].

То, что период, определяемый в проекте Третьяковской галереи как время пришествия постмодерна в советскую культуру, в целом незауряден и «проблемен», было понятно и значительно раньше, что видно хотя по критическим публикациям начала 1980-х гг. Приведем в качестве примера одну из них, автор которой – известная сегодня фигура в мире российского современного искусства, искусствовед и критик Е.Ю. Деготь. В своей статье «Семидесятые как история» (1983) она рассматривала искусство 1970-х гг. как некую целостность, не говоря ни слова об оппозиции «официального» – «неофициального» (в реалиях того времени это было невозможно). Е.Ю. Деготь выделила в своей статье некоторые идеи, с ее точки зрения, характеризующие ситуацию в тогдашнем искусстве. Это – «Композиция», «Концепция», «Интерпретация», «Структура» и «Рациональность». Прочитав некоторые мысли Деготь: «На что прежде всего обращал внимание критик, подходя к картине 70-х?

Как разместил художник фигуры, каким придумал пространство, какую стилистику применил»; «Его [художника 70-х] искусство вообще тяготело к умышленности. <...> Самый типичный почерк молодых 70-х – «предметность» – отмечен откровенной искусственностью. Но и там, где не было жесткости формы, выступала жесткость концепции»; «Метод интеллектуальной интерпретации стал в 70-е годы практически единственным не только в искусствознании, но и искусстве, полностью перечеркнув ценность наблюдения, описания и отражения»; «Структура, система, элемент, компонент... Это – орудия критики 70-х, весьма действенные в силу самой специфики искусства этого десятилетия»; «...Искусство, покоящееся на предельных логических абстракциях, породило главных своих героев – видимое и умозрительное» [4, с. 18-19].

Предложенная в процитированной статье Е.Ю. Деготь систематизация художественного опыта 1970-х гг. близка видению этого периода (в его расширенном варианте, от конца 1960-х до середины 1980-х гг.), представленному на выставке «Ненавсегда». Ее экспозиция была организована по тематическому принципу – «Ритуал и власть», «Соц-арт», «Религиозный мистицизм», «Деревня», «Детство», «Сообщества», «История и остановленное время», «Исчезновение». Таким образом вопрос о разделении художественной культуры на «официальную» и «неофициальную» как бы абстрагировался, и этот спорный момент не мог не вызвать критику – опять же, с далеко идущей позиции теоретического обобщения. Вернемся к статье Л. Кантор-Казовской «Официальное и неофициальное искусство в музейных экспозициях»: «...Так называемая «новая история искусства» (она же единственная сегодня вменяемая) предлагает ключ к пониманию художественных явлений не через то, как они выглядят, или в каком историческом контексте произошли, а через то, что люди с ними делают. И вот тут несомненно, что два эти течения в искус-

стве были в принципе разными практиками» [7].

Что такое «новая история искусства»? Это – «научный проект, цель которого была в том, чтобы ликвидировать разрыв между уровнем методологической рефлексии классической истории искусства и новым состоянием гуманитарного знания, характерным для постмодернизма. В ее задачи входило выстраивание междисциплинарных контактов с такими его сферами, как культурная и социальная антропология, семиотика, лингвистика, психология, cultural studies и word and image studies» [11]. Сформировавшаяся на Западе в 1970-1980-е гг., методология «новой истории искусства» направлена на анализ социальной функции произведения, на исследование творчества художника в его взаимосвязи с социально-культурным контекстом.

Нечто подобное было и в советском искусствознании под названием «ленинская методология эстетического анализа»: «...Представляется принципиально важным обращение к подлинным завоеваниям мирового реалистического искусства, коренное свойство которого – целенаправленное обобщение явлений действительности, раскрытие типического, общезначимого в жизни человека на основе изображения изменяющихся связей и отношений его с реальным миром» [10, с. 19].

Эта концепция отличалась известной политической ангажированностью, что было ее слабой стороной, равно как и постулирование спекулятивной трактовки реализма: «Основу основ творческого метода социалистического реализма составляет коммунистическая партийность, которая означает наиболее последовательное выражение мировоззрения, определяющего позиции художника в общественной борьбе и систему социальных идеалов, во имя которых ведется эта борьба» [10, с. 27].

Теоретической базой советского искусствознания вплоть до 1990-х гг. оставалась марксистско-ленинская идеология,

методологической – «теория отражения», в соответствии с которой основной искусствоведческой задачей провозглашался поиск отражения в искусстве «объективной исторической реальности» [13, с. 126]. Разве это не напоминает методологию «новой истории искусства» и «социальной истории искусства»?

Очевидно, что в отличие от зарубежных аналогов, методология советского искусствознания более открыто заявляла свой политический пафос, как если бы она была действенным инструментом в борьбе идеологий: «Критика эстетики и художественной практики модернизма и буржуазной «массовой культуры» представляет одну из актуальных задач советской эстетики и искусствознания. Она связана, в частности, с задачами контрпропаганды, противодействия влиянию буржуазной идеологии» [18, с. 25]. Одним из «монументов» этой идеологической «борьбы» была неоднократно переиздававшаяся коллективная монография «Модернизм. Анализ и критика основных направлений», подготовленная сотрудниками Института теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. Почти одновременно, в начале 1980-е гг. выходят также «Миф о смерти искусства» В.Г. Арсланова и «Современное западное искусство. Борьба идей» Л.Я. Рейнгардт. Можно еще вспомнить такую яркую фигуру советского критицизма, как «философ» М.А. Лившиц, автор статьи «Почему я не модернист» (1963) и книги «Кризис безобразия» (1968). Парадоксальным образом в 2000-е гг. теоретические и критические труды М.А. Лившица обрели новую актуальность, новое прочтение, – их начали активно переиздавать, в чем нельзя не заметить странную, болезненную тенденцию «поиска опоры» в одиозных примерах из недавнего прошлого. Тенденцию эту можно трактовать то ли в контексте постмодерна, то ли «метамодернизма» – некой новой культурной идеологии, неясной по своим критериям и оттого еще более запутанной, чем

идеология советская, у которой была хотя бы своя внутренняя логика.

Система советской теории и истории искусства (и «общественных» наук в целом) выработала могучий критический потенциал, до сих пор оказывающий влияние на умонастроения русскоязычного гуманитарного дискурса в его поиске универсальной методологии как опоры в научных исследованиях. «Активная сторона» советской науки выражалась в форме своеобразной критической теоретизации – в текстах, в равной степени значимых и для научного «фундамента», и для решения актуальных идеологических задач. Так идеология марксизма-ленинизма трансформировала традицию философского критицизма XIX столетия. Известный представитель советского и российского искусствознания В.П. Шестаков в своей статье 1986 г. писал: «Критика модернизма и «массовой культуры» – одна из самых трудоемких тем, она требует от искусствоведа глубокого знания марксистско-ленинской теории, высокой общей культуры, широкой осведомленности в общественно-политической жизни капиталистических стран, знакомства с разнообразными идейными философскими и эстетическими учениями. Пожалуй, именно на этом материале лучше всего проверяется и доказывается эффективность марксистского метода анализа художественных явлений, укрепляются позиции советской эстетики» [18, с. 27].

С середины 1980-х гг. прошло не так много времени, и вряд ли стоит всерьез полагать, что «парадигма» нашей культуры претерпела с тех пор существенные изменения. Так, в начале 2000-х гг. авторами московского «Художественного журнала» (ХЖ) утверждалось, что «критика появляется на переходе от модернизма к постмодернизму». Затем, в том же тексте, что «критика, принято считать, начинается с трудов Карла Маркса». И, далее: «...Критическая теория – наследие Маркса и Фрейда – ассоциируется у нас с Франкфуртской школой социальных исследований, в первую очередь с Адорно и

Хоркхаймером» [12]. Такого рода методологическая эклектика с К. Марксом в центре вполне характерна для современного российского искусствознания.

Подобный методологический «большевизм» проглядывает и в текстах, на словах порицающих советское искусствознание. Характерным примером этому являются недавние статьи доктора философских наук А.В. Рыкова, написанные в жанре критического реферирования, где анализируются отдельные тенденции советского искусствознания с позиции их принадлежности к «тоталитарной культуре». Интересно, что в своих базовых теоретических позициях А.В. Рыков придерживается нетривиальной мысли о том, что модернизм («современное искусство») ведет свою историю от периода Возрождения, «исходя из тех сверхзадач, которые возлагались на художественную сферу в ту эпоху» и затем обретает идейное основание в философии Г.-В.-Ф. Гегеля: «Именно на этой классической философской основе были сформулированы сверхзадачи современного искусства, сверхзадачи модернизма». Примечательно, что в этой системе координат постмодернизм понимается как «консервативное» современное искусство [14, с. 128], как будто весь смысл этого сложного и противоречивого явления сводится только к «пастишу», форме то ли иронии, то ли подражания. Не напоминает ли такое идейное редуцирование, упрощение постмодерна до консервативной версии модернизма тактику советской художественной критики в ее борьбе за «прогрессивное» искусство против «буржуазной» культуры? Парадоксально, но этот архаический метод критицизма не ушел вместе с советской эпохой, он продолжил свою жизнь и даже расширил свой инструментарий.

Так, выводом статьи А.В. Рыкова «Кубизм. Нина Яворская, Михаил Лифшиц, Лидия Рейнгардт (из истории советского искусствознания)» (2017) становится следующая сакраментальная фраза: «Работы «вульгарных социологов»,

Н.В. Яворской, М.А. Лифшица и Л.Я. Рейнгардт представляют собой единый интертекст, в котором с разной степенью социально-политической вирулентности присутствуют квазирелигиозные, онтологические и утопические моменты. Историзация этого пласта нашего искусствоведческого наследия необходима для формирования новых исследовательских парадигм в отечественной науке» [15, с. 164]. Если «вульгарная социология» может быть уравновешена с «интертекстом», то, думается, также можно актуализировать и легендарный советский трюизм «Учение Маркса все-ильно, потому что оно верно», истолковав его с позиции «новой» или «социальной» истории искусства и даже избрав его девизом этих методологических течений...

Подобная словесная казуистика прослеживается и в других русскоязычных текстах, анализирующих искусствознание XX в., – например, в статье С.С. Ванеяна и Е.А. Ванеян «Венская школа искусствознания: Orient oder Wien?» (2019): «Политика продолжает... влиять на историографию венской школы и на историческую методологию науки об искусстве: тень нацизма (вернее – обвинений и подозрений) продолжает преследовать вполне определенные и, что самое болезненное, весьма принципиальные фигуры, главная из которых – Ханс Зедльмайр. Именно он – наиболее примечательное лицо венской науки об искусстве с самой сложноустроенной методологией, требующей подробного и строгого критицизма, но именно в нем никто после Второй мировой войны – по абсолютно законным основаниям – не желает находить какое-либо сходство с собой» [2, с. 42].

Что касается советского искусствознания, то вопрос о его месте в системе общемировой науки столь же проблематичен, как и вопрос о принципах систематизации советского искусства того же времени. Отдельные авторы, мнение которых вполне характеризует общую тен-

денцию, полагают, что искусствознание периода «культы личности» и его последующее развитие не могут не восприниматься в отрыве от тоталитарной идеологии, даже если это относится к достаточно объективным трудам по всеобщей истории искусства, написанным, например, М.В. Алпатовым.

Приведем еще один пример современного критического реферирования: «...Его труды [М.В. Алпатова], очевидно, являются одним из наиболее влиятельных примеров «официального» искусствознания Советского Союза и отягощены множеством штампов и идеологием господствовавшей культуры» [16, с. 170]. В русле этой критической риторики научное наследие М.В. Алпатова предлагается рассматривать как пример одиозной «тоталитарной культуры» в ее отражении в науке об искусстве, говоря, при этом, что «тоталитарная культура долгое время представлялась чем-то примитивным и недостойным изучения в том числе и по моральным причинам» [16, с. 171]. Книги М.В. Алпатова – классика отечественного искусствознания – это, как оказывается, «уникальный паранаучный эксперимент, вошедший в резонанс с советской идеологией» [16, с. 173].

Почти не цитируя «адресата» своей критической атаки, автор публикации резюмирует: «С точки зрения современных учебников и руководств по истории искусства [интересно, каких?] творчество Михаила Алпатова – это образец того, как не следует писать об искусстве. <...> Отождествление национального с художественным и другие элементы интеллектуальной коррупции в работах М.В. Алпатова должны быть не только пересмотрены, но и деконструированы» [16, с. 174]. Вслед за Алпатовым критической «деконструкции» подвергается и эпитет «художественный», – он, видимо, также должен восприниматься как рудимент пресловутой тоталитарной культуры: «Господствующая идеология активно инвестировала в термины «художественный», «эстетический» и т.д. <...> Термин

«художественный» в Советском Союзе имел очевидные дискриминационные и репрессивные коннотации. Он ассоциировался с понятием худсовета и цензуры, основанной на принципе соответствия новых явлений культуры явно устаревшим принципам «эстетики прекрасного» [16, с. 172]. Наконец, очередь деконструкции подходит и ко всему советскому искусствознанию, якобы «описательному» и «страдавшему от острого дефицита теории»: «Важную роль в этом [идеологическом] механизме играла диктатура «наглядного уровня» произведения искусства: наука об искусстве в Советском Союзе – это торжество самоочевидного» [16, с. 174].

Подобные эмоциональные заявления можно трактовать не иначе как проявление «эдипова комплекса» нового российского искусствознания по отношению к своему «советскому» происхождению. Будучи характерными в своем контексте, они вполне корреспондируются, например, со словами И.А. Доронченкова, профессора Европейского университета в Петербурге: «В Академии художеств... в 1970-х годах – в начале 1980-х не было единого метода: это было описательно-повествовательное искусствознание. <...> В русском искусствознании все еще наблюдается методологический вакуум: мы не дочитали то, что писали в мире за последние лет эдак сто. Какие-то вещи на русский уже переведены, но важно иметь их не на полках, а в собственном аналитическом опыте. А это процесс долгий и, боюсь, уже недогоняемый. Мы жертвы нашего советского провинциализма» [6].

Что такое «описательное искусствознание»? Допустим, задача ученого – написать книгу по русскому искусству от Петровской эпохи до начала XX в., причем эта книга должна быть хорошо иллюстрирована, она должна давать представление об историческом процессе, иметь не только узко-научное, но и просветительское значение. Так или иначе, автор будет идти в сторону описания явлений, фактов и отдельных произведе-

ний, биографий создателей этих произведений. Это вполне естественно и закономерно, учитывая также то, что подобные издания выпускаются по мере появления новых научных данных, эволюции языка, на котором ведется это «описание» или «повествование». Что же до претензий к «описательно-повествовательному искусствознанию» в обучении теории и истории искусств, то это обучение – только первый этап к постижению научной методологии, в ходе которого надо научить именно «письму» и «тексту», что, к сожалению, доступно далеко не всем.

Рассуждения о методологическом «провинциализме» российского искусствознания – это попытка создать проблему там, где ее нет. Проблема не в том, что на русский язык что-то не переведено, – зачастую лучше прочитать книгу в оригинале, на английском, немецком или французском. Проблема как раз в том, что из-за уничижительной критики «описательного» искусствознания ревизии подвергается общекультурная и, в частности, литературная традиция, без которой немыслима гуманитарная наука. Это открывает простор развитию псевдонаучной терминологии, из-за которой искусствоведческий текст превращается в нечитабельную «шифровку». Кстати сказать, призывы к методологическому наукообразию идут еще с советских времен, когда, по справедливому утверждению известного петербургского искусствоведа А.Г. Бойко, все «связанное с методом, оказывалось на внушительном постаменте для приветственного обозрения» [1, с. 722].

Справедливости ради заметим, что в 1980-е гг. в контексте советского искусствознания, помимо дежурной критики «буржуазного» искусства, можно было встретить немало публикаций, где был представлен полемический, но вполне здравый и обоснованный взгляд на тенденции по усилению «научной» методологии в искусствознании. Как, например, в эссе В.П. Головина и В.С. Турчина «История искусства сегодня» (1987): «В

искусствознании 1970-1980-х годов расширился круг работ по социальной истории искусства. Однако... в этой социологии подчас не остается места для самого искусства» [3, с. 15]. Или – в статье Н.В. Кисловой «Зарубежное искусствознание и охрана культурного наследия» (1986): «...Критически настроенные искусствоведы усматривают серьезные препятствия к полноценному осуществлению новых функций внутри самой науки. Одна из причин ее неблагополучного состояния видится в непропорциональном разрастании атрибуционно-хронологических, архивных, фактографических изысканий – «филологии изобразительного искусства» (или «искусствографии»), по определению советских исследователей) на фоне отсутствия сколько-нибудь значительных общих концепций художественного процесса» [9, с. 35].

Современная российская теория и история искусства, имеющая в своем генезисе ценный, хотя и неоднозначный, опыт советского искусствознания, – полноценная гуманитарная (общественная) наука, методология которой укоренена в

богатой культурной истории нашего народа, в бесценной литературной традиции. Сравнивая систему русской гуманитарной науки, например, с англо- или немецкоязычной, надо прежде всего иметь в виду различия дискурсивного порядка, когда то, что может быть выражено на одном языке, в принципе невыразимо на другом.

В целом нельзя не согласиться со словами директора Государственного института искусствознания Н.В. Сиповской о том, что наша наука, как и зарубежная теория и история искусства, «переживает те же этапы, живет теми же проблемами» [17, с. 20]. При этом отечественное искусствознание обладает преимуществом, позволяющим говорить о его «суверенном» статусе. Это – русский язык, взаимосвязь с русской литературной традицией. Невзирая на все упреки в «описательности», эту литературную, повествовательную традицию надо стараться сохранять и развивать. Ведь, если подумать, искусствознание – это русское слово, смысл которого не переводится на другие языки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бойко А.Г. Тектоника формализма в искусствознании периода методологических странностей. О выставках, антологиях и дискуссиях второй половины 2010-х годов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. СПб., 2017. Вып. 7. С. 720-729.
2. Ванеян С.С., Ванеян Е.А. Венская школа искусствознания: Orient oder Wien? // Искусствознание. 2019. № 2. С. 10-43.
3. Головин В.П., Турчин В.С. История искусства сегодня // Творчество. 1987. № 1. С. 14-15.
4. Деготь Е.Ю. Семидесятые как история // Декоративное искусство СССР. 1983. № 6. С. 18-19.
5. Дьяконов В.Н. Заповедный мир наших снов // Arterritory. 2020. 3 августа. URL: https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/recenzii/25035-zapovednyi_mir_nashih_snov/
6. Илья Доронченков: «Художники – орден, который понимает друг друга» // Arzamas – История культуры в видео, текстах и фотографиях. URL: <https://arzamas.academy/materials/249>
7. Кантор-Казовская Л. Официальное и неофициальное искусство в музейных экспозициях: летнее обострение // Артгид. 2020. 17 июля. URL: <https://artguide.com/posts/2047>
8. Кантор-Казовская Л. Постмодернизм ушел – хотя не начался // Артгид. 2020. 6 августа. URL: <https://artguide.com/posts/2061>
9. Кислова Н.В. Зарубежное искусствознание и охрана культурного наследия. Поиски новой профессиональной этики // Декоративное искусство СССР. 1986. № 11. С. 35-37.
10. Лукин Ю.А. Ленинская методология эстетического анализа: проблемы идеологической действенности искусства в современной науке // Советское искусствознание '79. М., 1980. Вып. 1. С. 7-35.
11. Лукичева К.Л. История искусства после «новой истории искусства» // Новое литературное обозрение. 2011. № 6. С. 364-374.

12. Мазин В.А., Туркина О.В. История и критика // Художественный журнал. 2003. № 48/49. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/71/article/1527>
13. Морозова А.В. Отечественное искусствознание (1964–1985) // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2014. Вып. 1. С. 123-136.
14. Рыков А.В. К вопросу о происхождении и сущности «современного искусства» // Искусствознание. 2009. № 1/2. С. 110-132.
15. Рыков А.В. Кубизм. Нина Яворская, Михаил Лифшиц, Лидия Рейнгардт (из истории советского искусствознания) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12, ч. 3. С. 159-164.
16. Рыков А.В. Михаил Алпатов, или что такое советское искусствознание? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12, ч. 2. С. 169-174.
17. Сиповская Н.В. О проекте «История русского искусства». Семантика и эстетика научной мысли // Искусствознание. 2015. № 1/2. С. 10-24.
18. Шестаков В.П. О критике модернизма и буржуазной «массовой культуры» // Декоративное искусство СССР. 1986. № 2. С. 25-27.

REFERENCES (TRANSLITERATED)

1. Bojko A.G. Tektonika formalizma v iskusstvoznanii perioda metodologicheskikh strannostej. O vystavkah, antologii i diskussijah vtoroj poloviny 2010-h godov // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. st. SPb., 2017. Vyp. 7. S. 720-729.
2. Vanejan S.S., Vanejan E.A. Venskaja shkola iskusstvoznanija: Orient oder Wien? // Iskusstvoznanie. 2019. № 2. S. 10-43.
3. Golovin V.P., Turchin V.S. Istorija iskusstva segodnja // Tvorchestvo. 1987. № 1. S. 14-15.
4. Degot' E.Ju. Semidesjatye kak istorija // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. 1983. № 6. S. 18-19.
5. D'jakonov V.N. Zapovednyj mir nashih snov // Arterritory. 2020. 3 avgusta. URL: https://arterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/recenzii/25035-zapovednyi_mir_nashih_snov/
6. Il'ja Doronchenkov: «Hudozhniki – orden, kotoryj ponimaet drug druga» // Arzamas – Istorija kul'tury v video, tekstah i fotografijah. URL: <https://arzamas.academy/materials/249>
7. Kantor-Kazovskaja L. Oficial'noe i neoficial'noe iskusstvo v muzejnyh jekspozicijah: letnee obostrenie // Artgid. 2020. 17 ijulja. URL: <https://artguide.com/posts/2047>
8. Kantor-Kazovskaja L. Postmodernizm ushel – hotja ne nachalsja // Artgid. 2020. 6 avgusta. URL: <https://artguide.com/posts/2061>
9. Kislova N.V. Zarubezhnoe iskusstvoznanie i ohrana kul'turnogo nasledija. Poiski novoj professional'noj jetiki // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. 1986. № 11. S. 35-37.
10. Lukin Ju.A. Leninskaja metodologija jesteticheskogo analiza: problemy ideologicheskoi dejstvennosti iskusstva v sovremennoj nauke // Sovetskoe iskusstvoznanie '79. M., 1980. Vyp. 1. S. 7-35.
11. Lukicheva K.L. Istorija iskusstva posle «novoj istorii iskusstva» // Novoe literaturnoe obozrenie. 2011. № 6. S. 364-374.
12. Mazin V.A., Turkina O.V. Istorija i kritika // Hudozhestvennyj zhurnal. 2003. № 48/49. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/71/article/1527>
13. Morozova A.V. Otechestvennoe iskusstvoznanie (1964–1985) // Vestnik SPbGU. Ser. 2. 2014. Vyp. 1. S. 123-136.
14. Rykov A.V. K voprosu o proishozhdenii i sushhnosti «sovremennogo iskusstva» // Iskusstvoznanie. 2009. № 1/2. S. 110-132.
15. Rykov A.V. Kubizm. Nina Javorskaja, Mihail Lifshic, Lidija Rejngardt (iz istorii sovetskogo iskusstvoznanija) // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2017. № 12, ch. 3. S. 159-164.
16. Rykov A.V. Mihail Alpatov, ili chto takoe sovetskoe iskusstvoznanie? // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2017. № 12, ch. 2. С. 169-174.

-
17. Sipovskaja N.V. O proekte «Istorija russkogo iskusstva». Semantika i jestetika nauchnoj mysli // *Iskusstvoznanie*. 2015. № 1/2. S. 10-24.
 18. Shestakov V.P. O kritike modernizma i burzhuažnoj «massovoj kul'tury» // *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*. 1986. № 2. S. 25-27.

Поступила в редакцию 27.08.2020.

Принята к публикации 03.09.2020.

Для цитирования:

Котломанов А.О. Концепция «суверенного» искусствознания: опыт практической методологии // *Гуманитарный научный вестник*. 2020. №9. С. 1-10. URL: <http://naukavestnik.ru/doc/2020/09/Kotlomanov.pdf>