

*Н. Г. Якуничев*

### ПОЗИЦИЯ ПОСРЕДНИКА КАК ФАКТОР ЭВОЛЮЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ЗАПАДА

*Работа посвящена поиску наиболее общих закономерностей развития изобразительных форм в западном искусстве. Автор исследует влияние посреднической функции на историю организационных изменений произведений изобразительного искусства.*

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, эволюция, структурная организация.

*N. Yakunichev*

### THE ROLE OF AN INTERMEDIARY AS AN EVOLUTION FACTOR OF WESTERN ART

*The article discusses the main tendencies and regularities in the development of visual forms in Western art. The influence of the intermediary function of art on the history of art pieces' organizational changes has been studied.*

**Keywords:** art, evolution, structural organization.

Настоящее исследование осуществляется в плане развития представлений о значении посреднической функции искусства [5].

Данная работа не есть исследование искусства в его классическом понимании. Главный интерес обращен к особенностям морфоструктурной организации и развития изобразительной среды произведений. Изменение отношений между элементами морфологической структуры изобразительного произведения (А, В, С) представляет типы внешней и внутренней организации его исторических форм (рис. 1).

Предметом исследования является изобразительное искусство Запада. Задача исследования заключается в обозначении влияния моделей подобия на изменение организации изобразительной среды. Соответственно границы исследования определяются наиболее общими аспектами изобразительного произведения:

- общей тематикой произведений и ее историческими изменениями в контексте отношений «окружающая среда — человек»;
- изменением морфоструктурной организации изобразительной среды.

Состояние внешних связей	Состояние внутренних связей	
I	II	III
 Схема 1	 Схема 1	
 Схема 2	 Схема 2	
 Схема 3	 Схема 3	

Рис. 1. Этапы структурных изменений организации изобразительных форм западного искусства

Автор приносит извинение за тезисное изложение материала, но формат настоящей статьи не позволяет осуществить его развернутое представление.

Системный подход в исследовании объекта предполагает анализ предпосылок его возникновения. Появлению человеческой предметной деятельности также предшествует период формирования соответствующих предпосылок в рамках поведения животных.

Следует сразу подчеркнуть, что художественно-эстетическое отношение человека к окружающей среде не выводимо непосредственно из биологической формы деятельности. Между ними — качественные различия, определяющиеся длительной эволюцией самого человека. Однако важно, что в соответствии с организацией окружающих природных форм формируются механизмы визуального восприятия живых существ, в том числе и человека.

Животное, как и человек, избирательно относится к окружающим формам. Однако между избирательностью человека и животного существует глубокое различие.

Исследователи отмечают, что восприятие животными окружающих форм является преимущественно врожденным. Наблюдаемая ими форма — это прежде всего целостный образ и знак к определенным действиям. Только что вылупившийся цыпленок четко отличает силуэт ястреба от утки. Он не занимается анализом пропорциональных отношений длины шеи и хвоста летящей птицы, а пользуется врожденным стереотипом. Множество окружающих форм (А, Б, С) воспринимается животным моноструктурно, не как объекты созерцания, а как программа поведения.

Форма — универсальный язык общения мира животных. На этом дочеловеческом этапе отсутствует стороннее отношение субъекта к окружающему миру, и «творчество» животного связано прежде всего с изменением собственной формы. С помощью визуального восприятия форм оно узнает о намерениях других. С помощью изменения собственного внешнего облика животное сообщает о своих намерениях. Соответственно агрессия выражается одним образом, а желание привлечь внима-

---

ние — другим. В последнем случае наблюдается удивительно разнообразная красота живых существ — растений, птиц и бабочек. Наверное, особо выраженной способностью общения с помощью изменения собственной формы обладают такие представители природного мира, как осьминоги и хамелеоны.

Необходимо отметить, что возникновение представлений об эталонах предметных форм относится также к весьма разнообразной практике животных, связанной с использованием сторонних объектов. За рядом природных объектов закрепляется их особое значение в качестве посредника в отношениях субъекта с окружающей средой. Никакого искусственного вмешательства в формы данных объектов еще не происходит. Они лишь мысленно выделяются из окружающего предметного разнообразия и распознаются визуально на основе внешнего сходства со своим идеальным эталоном. Соответственно в восприятии окружающих объектов выделяются особые предметные формы (прообразы искусственных форм), с которыми устанавливаются особые отношения (рис. 1, п. I, схема 1; п. II, схема 1).

Способность абстрагировать признак и переносить его из памяти в различные ситуации — это уже основа новой формы психической деятельности. У высших животных (приматов) данное качество развито особенно сильно и достигает уровня, создающего условия для дальнейшего развития уже в человеческой предметной деятельности.

Поэтому, говоря о потенциальном периоде, необходимо определить те отношения к природным формам, которые заложат основу появления и развития собственно искусственных форм и изобразительных форм искусства, в том числе:

- объектом внимания является окружающий мир природы;
- сознание оперирует обособленными врожденными моноструктурными формами.

Специалистам, изучающим процесс эволюции живого, интересен момент, когда отдельный вид приматов переключился на новое направление развития. Конкретные причины, по которым эти существа обратились к направлению психической эволюции, сложны и не до конца понятны. Вместе с тем в самом переходе от использования естественных орудий к созданию искусственных нет ничего парадоксального, поскольку предпосылки для подобных действий уже существовали.

Природа выступает естественным исходным условием и моделью подобия для создания искусственной среды. Обособление человека из природного окружения происходило постепенно в процессе длительного периода, начавшегося 2–1,5 млн лет назад. Появление искусственной среды обозначило этот момент, а ее дальнейшие изменения отразили процесс становления человека.

Первые наскальные изображения появляются 40–35 тыс. лет назад. Исторически внезапно возникают палеолитические произведения, обладающие высоким изобразительным качеством. Отсутствие следов длительного последовательного совершенствования изобразительного творчества указывает на то, что его корни содержатся в синкретичном прошлом. Вероятнее всего, речь идет о том, что опыт «власти над формой» накапливался здесь в совокупности самых различных направлений подражания природе.

Так, опыт сохранивших доисторический образ жизни этнографических наблюдений над человеческими сообществами в определенной мере позволяет представить это творчество, направленное на изменение собственной формы согласно существующим природным эталонам, — раскраска тела и татуировки, украшение цветами и перьями, использование элементов животных в качестве одежды. Анализируя происхождение изобразительного искусства, А. Столяр прослеживает в «подготовитель-

---

ном периоде» мустьерской эпохи три этапа: натуральное творчество (специальную обработку частей животного), натуральный макет и глиняный период [2, с. 20].

Находки доисторических каменных орудий также свидетельствуют не только об их утилитарном назначении. Совершенствуются пропорции орудий, их пластика и характер обработки поверхности. Развиваются представления о симметрических свойствах предметных форм. Однако, создавая сложноорганизованную предметную форму, субъект не занимался структурообразованием, а просто копировал существующий образец.

Возникновение искусства в палеолите связано с охотничьей магией, с зарождением первых религиозных представлений, с тотемизмом и анимизмом. Соответственно период первобытного искусства характеризуется абсолютным интересом к теме окружающей природы (тема Зверя).

Следует подчеркнуть, что создание наскальных изображений животных не требовало обращения к натуре. Эти формы были запечатлены в сознании человека, который занимался воссозданием целостного образа.

Важно, что при уже высоком уровне реалистичности наскальных изображений между ними отсутствует какая-либо связь. К примеру, на потолке пещеры Альтамиры изображено несколько десятков прекрасно нарисованных животных, но все они расположены хаотично — то вверх ногами, то сидящими, то расположенными в различных направлениях и под разными углами наклона. Фактически каждое изображение отрицает существование другого. Но модель организации открытой среды и не предполагает наличия отношений между объектами. В природном опыте субъекта эти связи не были представлены, а человеческое сознание этих связей еще не обнаружило.

Поэтому начальный период доисторического искусства (рис. 1, п. I, схема 2; п. II,

схема 1) имеет аналогию с инкубационным вызреванием в привычных природных условиях. Природная модель доминирует здесь во всех проявлениях. Однако и далее в истории изобразительного искусства еще долго сохраняются принципиальные черты его начального состояния:

– в изобразительном искусстве доисторического периода доминирует тема Природы;

– морфологическое состояние изображений адекватно организационной модели открытого пространства, где объекты представлены как совокупность обособленных форм.

В истории доисторического изобразительного искусства впервые обнаруживается феномен отказа от достигнутых «вершин реализма». К концу мадленского периода анималистические росписи уступают место изображениям, в которых все чаще появляется человек, пропорции которого искажаются уже сознательно. Поэтому в фигурках палеолитических венер так гипертрофированы бедра и грудь и так мало моделированы руки и голова. Появляются многофигурные изображения, в которых заключается не просто передача внешнего сходства, а уже некое сообщение. Эти изображения обладают большой мерой условности, и исследователи идентифицируют данные изображения с иероглифическими знаками, видя в них начала пиктографии. Подобный поворот в изобразительной практике завершает наиболее продолжительный доисторический этап развития искусства и обозначает его новые задачи.

Искусство Древнего мира развивает темы, обозначенные на завершающем этапе доисторического искусства. Появляются первые государства, возникают первые религии, по-новому трактующие окружающую реальность. Ее отображение оказывается невозможным без целого ряда условных и общепринятых положений. Специфическим проявлением нового понимания

---

реальности стало возникновение канонов — обязательной теории построения изображений.

Условный канонизированный характер изобразительных форм наиболее полно раскрылся в искусстве Древнего Египта. Важной особенностью искусства становится перенос акцента на изображение человека, которое отличается высокой степенью конкретности. Устанавливаются определенные нормы его изображений: ноги и голова человека повернуты в профиль, а туловище развернуто в фас.

Египетский художник воспринимал изображаемый объект уже сложноорганизованным как в плане символа, так и в плане морфологии. Доказательством могут служить найденные шаблоны элементов тела, используемые для канонизированного изображения человека.

В плане ритуальной прагматики художник не столько изображает то, что он видит, сколько воплощает элементы будущего действия. Поэтому произведение включает в себя комбинации смыслов и символов, оно представляется ребусом, разгадать который доступно только посвященным. Изображения объекта очень многомерны, и все они отражают различные аспекты его природы. Одно и то же изображение могло быть прочитано с самыми различными оттенками и значениями.

Впервые субъективное понимание и ощущение пространства и времени представляется в качестве реального и важного феномена. Может быть, наиболее специфической особенностью искусства этого периода стало обращение к вопросам передачи среды в наиболее первичной изобразительной форме — посредством отображения логического пространства на плоскости. Появляются рамки формата произведения, как бы обозначающие границы пространства, в котором действуют свои особые законы. Здесь важно не столько, что и как видит художник, сколько фиксация логической связи видимых объ-

ектов. Отсюда — изображения на одном рисунке предметов в разных проекциях, схематичность фигур, отсутствие глубины пространства. Объекты принимают неестественные положения, иногда «повисают в воздухе», но всегда отображаются в наиболее информативном виде. Здесь было бы ошибочно говорить о композиционном построении произведения в его современном понимании. Изображение представляется подобием сложной конструкции с фиксированными канонами отношениями элементов (жесткие связи между А, В, С). Пространство, куда помещены изображаемые объекты, равнозначно пустоте, которую необходимо наиболее рационально заполнить (рис. 1, п. I, схема 2; п. II, схема 2).

Однако история Древнего Египта знает уникальный момент, когда искусство впервые и внезапно освобождается от условностей канона. В период искусства Амарны возникают образцы реалистических произведений с живым ощущением времени. Как известно, этот период оказался очень кратковременным (конец XV — начало XIV в. до н. э.), но он показал новые возможности человека в отображении реальности, которые в полной мере проявились в искусстве Древней Греции (XII—I вв. до н. э.).

Первые античные произведения периода архаики (VII–VI вв. до н. э.) еще подобны египетским и носят условный характер: изображение событий сводится нередко к символическому сопоставлению фигур или отдельных объектов, часто не связанных между собой единством действия, места и времени. Но уже в следующий, классический, период (V–IV вв. до н. э.) эта условность преодолевается, и искусство развивается в традициях реализма. Важнейшими чертами изобразительных форм классического греческого искусства стали: построение реалистической групповой композиции, свободной от принципов декоративной симметрии, и поиски обобщенных типических образов человека.

---

Отличия изобразительных языков древнеегипетского и античного искусства очевидны. Прежде всего, в классических греческих произведениях отсутствует условность, продиктованная канонами. По мнению Шпенглера, отличие аполлоновской души от египетской заключалось в ощущении реальности исключительно как непосредственной наличности в пространстве и во времени. Он формулирует базовую позицию античного мироощущения (прасимвол) как «материальное, отдельное тело» [3]. Искусство Античности является отражением весьма специфичного мифологизированного сознания. Однако с позиций настоящего исследования за внешними различиями обнаруживаются общие принципиальные позиции, позволяющие объединить данные культуры в едином историческом периоде древнего искусства.

Так, как в античном, так и в египетском искусстве изображению человека уделяется подавляющее внимание. Человек ощутил исключительность своего положения в природе, но в воспроизведении его образа превалировал природный и социальный аспект. Поэтому греки, как и египтяне, избегали всякого намека на психологизм. Человек здесь «говорит голосом природы» — изображает свой внутренний мир при помощи своего тела.

В то же время «греко-римский мир знал перспективное построение отдельных образов, но не знал перспективы как целостного образа, выражающего единство пространственной композиции» [2, с. 80]. Виртуозно работая с объемом и пластикой, античный автор останавливается перед задачей передачи пространства. Он игнорирует тот факт, что далекие предметы кажутся маленькими, игнорирует даль и горизонт. Античный рельеф наложен на плоскость. Пространство между фигурами, так же как в египетском рельефе, остается синонимом пустоты.

Поэтому, определяя античное искусство как исключительно важное культурно-

историческое явление, исследователи справедливо отмечают, что в нем «...не была потеряна общая направленность изобразительного языка, заложенная предыдущим развитием художественной практики, ибо кардинальные изменения в реальном пространстве культуры еще не были завершены» [2, с. 83].

Таким образом, в развитии изобразительного искусства Древнего мира (рис. 1, п. I, схема 2; п. II, схема 2) обнаруживается смена влияния моделей подобию:

– тема человека становится доминирующей, однако сам человек представлен исключительно как природный и социальный феномен;

– отличительной особенностью произведений становится обращение к целостным многофигурным изображениям в контексте открытого пространства (как пустота, заполненная объектами).

В эллинистический период намечается отход от принципов греческой классики, продолженный искусством Древнего Рима. И хотя древнеримское искусство пронизано «тоской по античности», по своему содержанию оно отражает разочарование в ее ценностях. Поэтому, создавая бронзовые копии греческих статуй, римляне не продолжили античную традицию в собственной культуре. Появляется новый тип римского психологического портрета, который уже не укладывается в традиции античного искусства.

Последующая эволюция изобразительных форм в искусстве протекает уже в новых условиях. Концепция «обожевления природы» сменяется новым миропредставлением, в котором на первый план выдвигается объединяющее духовное начало.

Новый образ мира вновь находит свое выражение в обращении к условной изобразительной форме. Критерии сходства с натурой в очередной раз отходят на второй план, и изобразительное искусство вступа-

---

ет в следующую, третью, фазу своего организационного развития.

Начало нового этапа связано с появлением иконографии. Ее возникновение относят к VI в. как продолжение развития традиций античного ритуального (фаюмского) портрета. В Византии складываются и канонизируются типы и условности изображений, отвечающие религиозной тематике. Основные средства иконографии направлены на «изображение неизобразимого». Поэтому искусство средних веков — это уже не натуральное подобие внешней реальности, а прежде всего ее обобщенное субъективное отражение, в котором главным изобразительным языком становятся формальные музыкально-ритмические отношения фигур и цветовых пятен, высокое значение знака, символа и аллегии. Адекватность изображений реальных объектов в раннесредневековых произведениях становится несущественной и уступает место выразительности производимого впечатления.

От крайне обобщенных формализованных изображений иконопись приходит к передаче сложных психологических состояний образов, к разработке пейзажа и даже натюрморта (соответственно встает перед проблемой передачи пространства и движения).

Произведения данного периода — это уже не фрагменты окружающего мира, а некая формула, содержащая мир как целое. По сути, икона — это «окно в иной мир», для общения с которым необходимо особое духовное состояние. Эта связь определила направление последующего развития искусства, и если в период раннего Средневековья понятие духовного включало в себя иную сторону окружающего мира, то в дальнейшем духовный аспект переносится на внутреннюю реальность человека.

Как уже повторяющаяся закономерность период средневековой условности также подготовил почву для новых высот реализма. Так, в Италии период готики был

очень кратковременным. В 1000 году она находилась под сильнейшим воздействием сразу нескольких культур: культуры северных народов, восточной арабской культуры и, конечно, античности. Синтез христианства и таких различных культур дал импульс развитию искусства Италии, которого не наблюдалось ни в какой другой части Европы. Уже в XIII веке искусство вступило здесь в новую фазу развития, которая получила название эпохи Возрождения (как продолжение античных традиций).

Однако в содержательном плане культуры Античности и Ренессанса занимают противоположные позиции. Шпенглер отмечает, что прасимвол Возрождения есть «безграничное пространство» [3]. В картинах Возрождения осуществляется переоценка изобразительных элементов, и безликий задний план античного произведения обретает особое значение. В картине появляются горизонт и перспектива как символ вечного безграничного мирового пространства, заключающего в себе отдельные предметы как случайности. То, что для грека было пустотой, для средневекового человека становится источником неисчерпаемой силы и движения.

Изначальный интерес к изображению тела постепенно утрачивается, но возникает острый интерес к субъективной стороне человеческой личности, к ее неповторимости и индивидуальности. «В руке Раба у Микеланджело больше психологии (и меньше природы), чем в голове Гермеса у Праксителя» [3, с. 373]. Стал важен психологический контакт с изображением. Появляется взгляд, направленный на зрителя.

Отношения художественных форм раннего Средневековья и Возрождения при всем очевидном различии обнаруживают общие принципы. В области создания многофигурных произведений они образуют единое направление развития темы «пространства», а интерес к человеку проявляется в постоянно углубляющемся внимании к его внутреннему миру.

---

Итак, можно сказать, что шедевры Возрождения демонстрируют предельные возможности классического изобразительного искусства, поскольку их форма и содержание начинают характеризоваться совмещением противоположностей:

- в изображаемом фрагменте заключается целостная модель мира;
- в плоскости произведения моделируется объемное пространство;
- в статичной форме произведения создается иллюзия динамичной среды.

Шедевры итальянского Возрождения указывают на то, что человек посредством искусства освоил законы синтеза сложного морфологического целого. Альберти вводит понятие композиции, рассматривая ее как живой организм, к которому нельзя ничего прибавить, ни убавить и в котором ничего нельзя изменить, не сделав хуже [1].

Человек преодолел ограничения врожденного внешнего восприятия природных форм и пришел к пониманию универсальных законов морфологических отношений (гибкие связи между А, В, С) (рис. 1, п. I, схема 2; п. II, схема 3). Но это, в свою очередь, освободило его от необходимости имитировать натуру. Основываясь на принципах композиционных отношений, художник начинает формировать собственную реальность. С этого момента изображение окружающего мира постепенно трансформируется в средство выражения душевного состояния, за которым следует очередной отказ от «высот реализма». Столь существенное изменение содержания и формы искусства говорит о том, что его важнейшая цель, в принципе, оказалась достигнутой.

Таким образом, третий этап эволюции искусства, охватывающий периоды раннего Средневековья и Возрождения, приходит к своему финалу. В организации изобразительных произведений обозначилось доминирующее положение модели органичной целостности (рис. 1, п. II, схема 3):

– тема человека занимает центральное положение, наблюдается возрастающий интерес к его индивидуальности;

– многофигурное изображение рассматривается как единая композиция, определяющая целостное состояние среды произведения.

По мнению Шпенглера, искусство Нового времени также охвачено прасимволом пространства, что позволяет идентифицировать его как завершающую фазу третьего этапа. Однако следует отметить содержательное изменение общей позиции, в которой пространство окружающего мира трансформировалось в изменчивое состояние субъективной реальности. Реалистический характер произведения заключается уже не во внешнем сходстве изображаемых объектов, а в воспроизведении естественного характера динамики этих отношений. Композиция произведения из вспомогательного изобразительного средства превращается в самостоятельный инструмент художественной выразительности, за которым видится желание и способность человека управлять динамичной средой (реальной и виртуальной). На завершающей стадии данного этапа развития изобразительного искусства вновь обозначились черты его будущего — изменение внешних связей.

Таким образом, по результатам исследования можно констатировать, что роль посредника между человеком и окружающим миром имеет решающее значение в направлении общего хода развития искусства. Оба участника отношений выступают в качестве моделей подобия и определяют собой диапазон исторических изменений изобразительных произведений:

– тема «Природы» сменяется темой «Человека»;

– обособленное состояние элементов произведения сменяется их органичной целостностью.

Для того чтобы целое могло материализоваться, общее представление о нем должно существовать изначально как важнейшее условие начала процесса. Модель органичного целого заложена в самой посреднической функции произведения (рис. 1) и воздействует постоянно как аттрактор, как модель будущей организации.

Тип внешних связей изобразительных произведений за все время существования искусства оставался неизменным (рис. 1, п. I, схема 2). Как специализированные обособленные формы они полностью соответствуют организации объектов функциональной среды.

Но содержание организации внутренней среды произведений за это время изменилось кардинально (рис. 1, п. II, схемы 1, 2, 3). Ее начальное состояние представлено моноструктурными формами. Затем следует появление многофигурных произведений и структурное усложнение изобразительного пространства. Дальнейший процесс структуризации внутренней среды привел к состоянию относительной обо-

собственности ее элементов и к установлению динамичных взаимообусловленных (композиционных) отношений между ними. Этот тип организации характеризуется состоянием органичной целостности. По сути, в рамках внутренней организации изобразительных произведений возникает предпосылка будущего изменения организации внешних связей.

Данные структурные изменения изобразительного пространства отражают процесс развития сознания от врожденного восприятия внешних форм к пониманию законов их организации.

Представленный анализ обозначил особенности формирования европейского искусства. Его изменения имеют направленный, но нелинейный характер (рис. 2). Между «главными действующими лицами» искусства складываются отношения, которые на различных исторических отрезках определили параллельность его развития. В каждом из этих этапов в своих граничных условиях разворачивается процесс, аналогичный общему направлению изменений от условности к реализму.

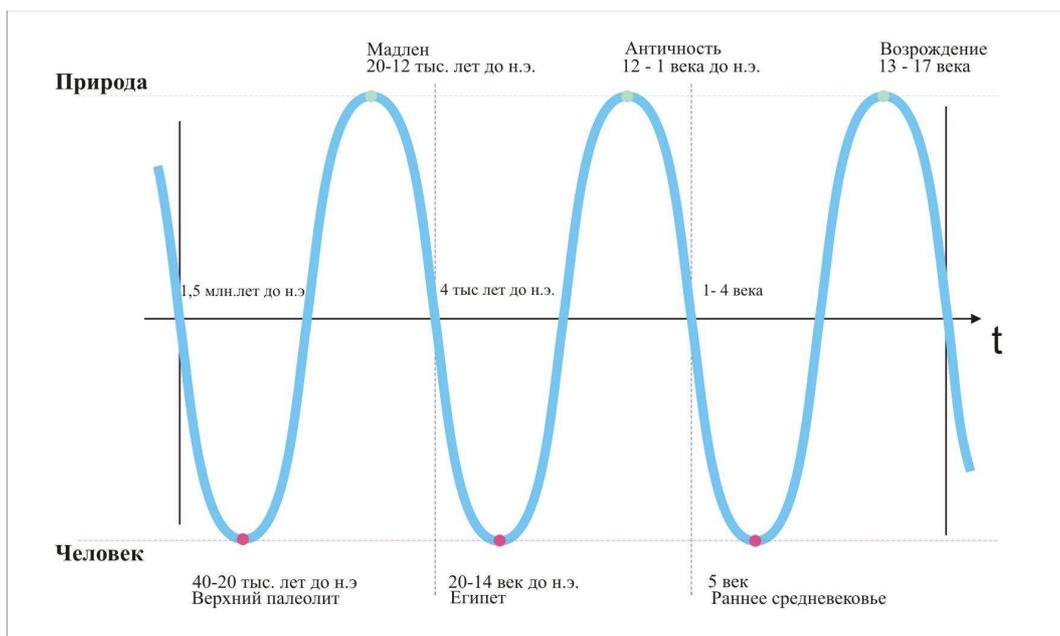


Рис. 2. Циклограмма периодов реализма (Природа) и условности (Человек) в изобразительном искусстве Запада

---

«Подъем» искусства определяется вектором внимания к натуральной стороне окружающего мира (к Природе). Эволюция искусства разворачивается здесь от произведения наиболее общих и условных к наиболее полным и детальным морфологическим характеристикам объектов. Затем следует осмысление новой модели целого и обращение к идеальному отражению мира (к Человеку). Этот процесс сопровождается отказом от достигнутого и последующим повторением цикла на новом уровне. Таким образом, эволюция западного изыска-

тельного искусства представляет собой направленный циклический (спиралеобразный) процесс периодического обращения к сходным организационным принципам, разворачиваемым на различных уровнях: на уровне единичного объекта, на уровне двухмерного пространства и на уровне объемно-пространственного целого. Это вовсе не отрицает разнообразия процесса развития искусства, но обозначает фундаментальное значение его посреднической функции, делающей этот процесс в определенной степени предсказуемым.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Альберти Л. Б.* Десять книг о зодчестве: В 2 т. М.: Академическая архитектура, 1935–1937. Т. 1. Кн. VI. 2. 176 с.
2. *Горбунова Т. В.* Изобразительное искусство в истории культуры (Опыт культурологического анализа). СПб.: Лениздат, 1997. 208 с.
3. *Шпенглер О.* Закат Европы. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 640 с.
4. *Якуничев Н. Г.* Предметная форма как зеркало эволюции. СПб.: Ника, 2007. С. 150.
5. *Якуничев Н. Г.* Посредническая функция искусства // Известия РГПУ им. А. И. Герцена: Рецензируемый научный журнал. СПб., 2013. № 161. С. 162–168.

### REFERENCES

1. *Al'berti L. B.* Desjat' knig o zodchestve: V 2 t. M.: Izd-vo Akad. Arh., 1935–1937. T. 1. Kn. VI. 2. S. 176.
2. *Gorbunova T. V.* Izobrazitel'noe iskusstvo v istorii kul'tury (Opyt kul'turologicheskogo analiza). SPb.: Lenizdat, 1997. S. 208.
3. *Shpengler O.* Zakat Evropy. Rostov n/D: Feniks, 1998. 640 s.
4. *Jakunichev N. G.* Predmetnaja forma kak zerkalo evoljutsii. SPb.: Nika, 2007. S. 150.
5. *Jakunichev N. G.* Posrednicheskaja funktsija iskusstva // Izvestija RGPU im. A. I. Gertsena: Retsenziruemyj nauchnyj zhurnal. SPb., 2013. № 161. S. 162–168.