

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи



Мухин Андрей Сергеевич

Рецепции представлений о пространстве и времени
в художественной культуре
(на примере живописи Италии и Нидерландов XV века)

Специальность 24 00 01 – теория и история культуры



003164314

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Санкт-Петербург
2007

Работа выполнена на кафедре музеиного дела и охраны памятни
факультета философии и политологии Санкт-Петербургск
Государственного Университета

Научный руководитель

— доктор философских наук,
профессор Соколов Евгений Георгиевич

Официальные оппоненты

— доктор философских наук,
профессор Серкова Вера Анатольевна

— кандидат исторических наук,
доцент Петров Марк Тимофеевич

Ведущая организация

— Государственный Эрмитаж

Защита состоится 27 декабрь 2007 г в 16 часов на заседа
Диссертационного совета Д 212 232 11 по защите диссертаций на соиска
ученой степени доктора наук при Санкт-Петербургском Государствен
Университете по адресу 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия
5, факультет философии и политологии, ауд 167

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиот
им А М Горького Санкт-Петербургского Государственного Университета

Автореферат разослан 25 ноябрь 2007 г

Ученый секретарь

Диссертационного совета

Кандидат философских наук, доцент

Л Е Артамошк

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы:

Представления о пространстве и времени отражаются в различных сферах человеческой деятельности, среди прочего и в явлениях художественной культуры. Рецепции этих представлений влияют не только на процесс создания произведений культуры, шедевров изобразительного искусства, но и на процесс их восприятия зрителем различных эпох. Конъюнкция идей художника и зрителя о пространстве и времени в свете эстетических, философских и естественнонаучных воззрений происходит в поле визуальной способности человека, поскольку явления и объекты с ярко выраженным пространственно-временными характеристиками очевидны и легко представимы (зима, лето, поле, гора), а в произведениях культуры могут быть переданы посредством узнаваемых и наглядных образов. Визуальность некоторых видов художественной практики — архитектуры, скульптуры, живописи — позволяет материализовать эти образы, сделать их доступными глазу, вплоть до оптического обмана. Иллюзорность, присущая некоторым видам искусства, как принцип, начинает складываться в эпоху Возрождения, и остается актуальной по сегодняшний день, особенно на фоне гипертрофированной иллюзорности нынешних форм культурной практики — кинематографа, телевидения, компьютерной графики, средств электронной коммуникации. Современная эпоха — это эпоха визуальности и виртуальности, истоки которых можно обнаружить еще в Средние века. Интересно проследить то, как отражались представления о пространстве и времени в живописи позднего Средневековья, то есть представления о тех категориях Мира, которые как раз и способствуют визуализации и виртуализации некоторых форм изобразительной культуры.

Изучение этих истоков может послужить более полному и всестороннему пониманию произведений художественной культуры, более глубокому анализу памятников изобразительного искусства, на которые часто оказывают

влияния философские и научные представления человека. Импликация философских воззрений на явления искусства позволит по-новому увидеть как само искусство, так и значение различных философских систем для творческой деятельности. Наука обогатится не только знанием о прошлом культуры, но сможет получить рычаги для формирования далеко идущих прогнозов будущего ее развития. При этом стоит отметить, что для отечественной науки характерен междисциплинарный подход, учитывающий гносеологическую специфику философии и искусствоведения, равно как и давняя традиция изучения памятников мировой культуры в российских и зарубежных музеиных сокращениях. В области гуманитарного знания практика исследования культурных и, в частности, художественных институтов с учетом представлений о Природе, является если не обязательным, то само собой разумеющимся атрибутом, расширяя гносеологические горизонты в области философии культуры и искусства.

Исследование рецепций представлений о пространстве и времени в художественной культуре автор предлагает осуществить на материале живописи Италии и Нидерландов XV века, то есть на материале искусства раннего Возрождения. Данный материал был выбран потому, что именно в эту эпоху, несмотря на сохранение, еще долгое время, христианско-эсхатологических концепций бытия, начинает закладываться фундамент новоевропейских представлений о природе вещей, о мироустройстве и человеке, а также о *пространстве и времени*. Эпоха Возрождения — «это генезис понятий абстрактного пространства ... однородного и поэтому позволяющего наблюдателям создавать равноправные системы отсчета»¹. Однако это также эпоха начала систематического изучения времени как некоего закономерного механического процесса, а не только как субъективного переживания череды событий в духе Св Августина.

Проблема пространства и времени становится ключевой для мыслителей эпохи ввиду целого ряда факторов. Это и развитие философии неоплатонизма нового, не зависимого от схоластики типа; становление предреформационных течений, в том числе «Нового благочестия», открывшего дорогу к религиозному плюрализму. Это и окончательное оформление цивилизации городского типа капиталистических форм производства, при которых пространство и время играют роль точных нивелиров общественных отношений. Это и становление науки в современном смысле слова, во всяком случае, зарождение ее оснований, великие географические открытия, изменение представлений о Земле и Космосе, которые постепенно становятся достоянием любого образованного человека. Стоит вспомнить также и знакомство с неведомыми до сих пор культурами и цивилизациями, появление ростков международных отношений в планетарном масштабе, так явно характеризующих наш современный мир.

¹ Кузнецов Б Г Идеи и образы Возрождения М Наука, 1979 — С 101

Живопись Ренессанса становится одной из вершин художественной культуры европейской цивилизации. Именно в ней воплотились не только эстетические представления эпохи, но подспудно были выражены донаучные и философские концепции. Искусство Возрождения не было только искусством, но являлось сферой применения научных и философских талантов людей той эпохи. Вместе с тем живописец XV века не был лишь живописцем, но в живописи мог сфокусировать все свои навыки, умения, интересы и мотивации, например, из области архитектуры, скульптуры, ювелирного, военного, инженерного дела. Иными словами «юноша с природными задатками Галилея принужден был идти в обучение к живописцу»². Живопись, таким образом, можно считать своего рода экраном, на котором проявляются представления о Боге, Природе и человеке, и, в том числе, о пространстве и времени.

В искусстве представления о пространстве и времени нашли выражение во многом по причине необходимости решать специфически художественные задачи. Решение этих задач было бы невозможно сугубо изобразительными средствами, например, с помощью линейной перспективы. Нужно было отчетливо и ясно осознать категории *пространство и время*. Это осознание становилось своего рода донаучной рефлексией, порождавшей ментальные модели, выраженные в памятниках искусства. Осознанию помогали предметы изображения на картинной плоскости. Одним из них является архитектурный мотив, которым называют совокупность изображенных в произведении живописи сооружений и архитектурных форм.

Отдельный предмет изображения, которым в нашем случае является архитектурный мотив, определяет нечто большее, чем просто художественные особенности произведения. Посредством архитектурного мотива художник мог не только актуализировать характерные для эпохи Ренессанса представления о пространстве и времени, но и раскрыть символическое содержание того или иного произведения искусства. Более того, именно архитектурный мотив является генератором пространственно-временных отношений в композициях произведений живописи Италии и Нидерландов XV столетия.

Степень научной разработки проблемы. Вопросами перспективы, как средством построения иллюзии трехмерного пространства, занимались Я.А. Севастьянов («Приложение начертательной геометрии к воздушной перспективе, к проекции карт и гномонике»), П.А. Флоренский («Обратная перспектива»), Э. Панофский («Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада») и «Перспектива как “символическая форма”»), Л.Ф. Жегин («Язык живописного произведения»).

Психологии зрительного восприятия пространства и возможности фиксирования пространственных впечатлений на картинной плоскости посвящены труды Р.Л. Грегори («Разумный глаз»), Р. Арнхайма («Новые очерки по

² Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения — М: БСГ-ПРЕСС, 2006 — С. 207

психологии искусства»), *Б В Раушенбаха* («Пространственные построения в живописи», «Восприятие и перспективные изображения пространства», «Геометрия картины и зрительное восприятие»)

Картина плоскость как пространство сакрального значения для раннехристианского сознания рассматривал *М Дворжак* («Живопись катакомб») Генезису пространственных построений в средневековом искусстве в свете философских причин посвятил свою статью *А Грабар* (*Plotin et les origins de l'esthetique medievale*) Историю художественной перспективы изучали *А Л Растворгусев* («Перспектива в живописи итальянского Возрождения основные проблемы ее исторического развития») и *А Ю Кудрявцев* («Линейная перспектива в произведениях художников итальянского Ренессанса проблемы возникновения и развития») Художественную образность сюжетного пространства живописного произведения исследовал *Л В Мочалов* («Пространство мира и пространство картины») Проблему символического толкования иллюзорного трехмерного пространства рассматривают *Б А Успенский* («Композиция Гентского алтаря Ван Эйка в семиотическом освещении / Божественная и человеческая перспектива»), *Р Климов* («Начальная пора нидерландского Возрождения»), *А Ю Кудрявцев* («О взаимосвязи теории перспективы с неоплатонизмом в эпоху итальянского Ренессанса»), *И В Хмелевских* («Прямая перспектива и метафизика света в «Благовещении» фра Анджелико из Сан Марко») Изображению архитектуры в живописи посвящены исследования *С Л Белоусова* («Архитектурные мотивы в живописи итальянского Возрождения Иконография, математика, театр», «Афинская школа» Рафаэля /культурологический анализ персонажей»), *Н П Бабиной* («Архитектурный жанр во фламандской живописи XVII века / по материалам эрмитажной коллекции»), что доказывает широкий интерес к вопросам изображения архитектуры в живописи Философский анализ понятия *пространство мы находим* в монографии *Б Г Кузнецова* «Идеи и образы Возрождения». Донаучную рефлексию средневекового человека на окружающий его мир рассматривает в своей работе *С М Марчукова* («Естественнонаучные представления в Средневековой Европе»)

Проблеме отражения времени в живописи посвятили свои исследования *Д Фрай* («Das Zeitproblem in der Bildkunst»), *Е Сурей* («Time in the plastic Arts»), *Б Р Виннер* («Проблема времени в изобразительном искусстве»), *М С Каган* («Три аспекта проблемы "пространство и время в искусстве"»), *И Е Данилова* («О категории времени в живописи Средних веков и раннего Возрождения») Категорию «время» как важную составляющую повседневного сознания видел *Э Э Виолле-Ле-Дюк* («Жизнь и развлечения в средние века»). Изучению времени в культуре средневекового общества принадлежат труды *М Блока* («Феодальное общество»), *Ж Дюби* («Время соборов»), *Л Мулена* («Повседневная жизнь средневековых монахов Западной Европы»), *М Пастуро* («Повседневная жизнь Франции и Англии во времена рыцарей Круглого стола»), *Э Поньона* («Повседневная жизнь Европы в 1000

году»), Ж. Ле Гоффа («Цивилизация средневекового Запада»), А. Я. Гуревича («Категории средневековой культуры»)

Однако, несмотря на серьезный подход специалистов к проблеме отражения пространства и времени в художественной культуре, по большому счету, эти категории рассматривались как выразительные средства (Флоренский, Грегори, Раушенбах), как знаковая система (Панофский), как отражение философских метафор (Кудрявцев), но не как формы существования реальности, не как попытки переноса характерных свойств бытия в реальность картины, наделения ее качеством второй реальности. К тому же, пространство и время рассматривались отдельно, не было попытки рассмотреть единство пространственно-временных характеристик в живописи как некий аналог единства пространственно-временных характеристик привычной нам реальности. Роль архитектурного мотива в отражении представлений о пространстве и времени в мировой науке была учтена недостаточно.

Предметом исследования являются рефлексии представлений о пространстве и времени, отраженные в формальном и содержательном контексте произведений живописи Италии и Нидерландов XV века

Целью данной работы является определение того, каким образом представления о пространстве и времени выражались в произведениях художественной культуры XV века

Цель работы определяет следующие исследовательские задачи:

1) Выяснить сходства и различия представлений о пространстве и времени мыслителей Античности, Средневековья и Возрождения,

2) Исследовать, какие именно философские взгляды на природу пространства и времени находили отражение в произведениях искусства эпохи Возрождения,

3) Определить значение перспективы в формировании сюжетных особенностей картинного пространства

4) Установить метрический характер иллюзорного пространства картинной плоскости, сопоставимость (конгруэнтность) отдельных участков этого пространства друг с другом и их роль в формировании композиции произведений,

5) Продемонстрировать, как отражались представления о времени в композициях произведений живописи XV века и выявить приемы формирования временных характеристик в этом виде изобразительного искусства,

6) Выявить роль архитектурного мотива в выражении символического характера представлений о пространстве и времени в произведениях живописи

Источниковая база исследования: Наряду с некоторыми уже указанными выше работами первейшими источниками по проблеме пространства и времени являются труды античных философов — «Метафизика» Аристотеля, «Тимей» Платона, «Исповедь» Аврелия Августина. Из средневековых сочинений необходимо назвать «Сумму теологии» Фомы Аквинского, «Монологион» Ансельма Кентерберийского и «Духовные проповеди

и рассуждения» *Мейстера Экхарта* Особое значение имеют работы самих деятелей Возрождения, а также старых мастеров: *М Фично, Леонардо да Винчи, Дж Вазари, К ван Мандера* Интерпретацию философии Св Августина мы находим в работе *В В Бычкова* «Эстетика Аврелия Августина», а анализ гносеологических возможностей платонизма в статье *Р В Светлова* «Демиург «Тимея» метафора ремесленника и природа рассудка» Понимание природы художественных воззрений Платона было бы невозможно без знакомства с «Историей античной эстетики Высокая классика» *А Ф Лосева* Важными для понимания физической сущности времени можно считать труды *В И Вернадского* «Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе», *Г Рейхенбаха* «Направление времени», *А Грюнбайма* «Философские проблемы пространства и времени», *Дж Уитроу* «Естественная философия времени», *М Гарднера* «Теория относительности для миллионов» Интересны работы *В П Визгина, Ф С Завельского, В В Евсюкова* Осмыслению сущностного соотношения между донаучным знанием и наукой помогла монография *Ю Н Солонина* «Наука как предмет философского анализа Сциентистская традиция в буржуазной философии науки»

Для существа работы значение имеют искусствоведческие исследования. Стоит отметить сочинения *Э Фромантена* «Старые мастера» и *П Муратова* «Образы Италии». Необходимыми оказались издания *М Дворжака, Н Н Никулина, Ц Г Нессельштраус, Э Панофского* «Early Netherlandish painting its origins and character» и *М Фридлендера* «Early Netherlandish Painting The van Eycks, Petrus Christus»

Обязательными стали монографии *М В Алпатова* «Художественные проблемы итальянского Возрождения» и *А В Степанова* «Искусство эпохи Возрождения Италия XIV–XV века» Новизной исследования отличаются труды авторитетных зарубежных специалистов, *Д де Воса* и *Г ван де Перре*

Для понимания жизни общества Средних веков и раннего Возрождения понадобилось знакомство с работами *Й Хейзинги, А К Дживелегова, А Пиренна, М М Бахтина, М Т Петрова, К А Сергеева, В А Серковой* Этим же вопросам посвящена энциклопедическая работа *Р Бартлетта* «Die Welt des Mittelalters Kunst. Religion Gesellschaft» Проблема пейзажа как картины мира отражена в фундаментальных исследованиях *К Кларка* и *К С Егоровой*. Вопросы портретной живописи исчерпывающе освещены *Н М Гершензон-Чегодовой* Основные проблемы архитектуры Возрождения представлены *Б Жестазом* Интерпретации символических смыслов посвящена монография *М Н Соколова* «Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков»

Для лучшего знакомства с самими произведениями живописи XV века необходимо было обратиться к трудам *Дж. Данкертон, С. Фойстера, Д. Гардона, Н. Пенни* «Giotto to Dürer Early Renaissance Painting in The National Gallery» и *П Нутталь* «From Flanders to Florence The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500» Среди авторов, изучавших творчество отдельных художников, стоит назвать в первую очередь *Л Уила, К Ачидини-Лукинат,*

В Бозинга, А Дживелегова, А Веццози, М Ю Германа, И Е Данилову, К С Егорову, В Н Гращенкова, И А Бартенева, М Буссали («Bosch: The life and work of the artist»), М Девиса («Rogier van der Weyden»), М С Фрийта («The genius of Robert Campin»)

Исследование было бы менее убедительным без использования источников иного рода, а именно, произведений художественной культуры Изобразительные источники можно условно разделить на четыре группы В первую группу войдут произведения итальянской живописи XV — начала XVI века, во вторую — произведения нидерландской живописи XV — начала XVI столетия Третья группа включает в себя памятники средневековой и ренессансной архитектуры Четвертая — произведения позднеантичного и средневекового искусства до XV века, необходимость в которых возникла при осуществлении сравнительного анализа

К первой группе отнесем такие произведения как, например «Св. Троицу» Мазаччо (Флоренция, церковь Санта-Мария Новелла), «Учреждение Ватиканской библиотеки папой Сикстом IV» Мелоццо да Форли (Рим, Ватиканская пинакотека), «Передача ключей Св Петру» Перуджино (Ватикан, Сикстинская капелла), «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, «Обручении Девы Марии» Рафаэля (Милан, галерея Брера)

Во вторую группу войдут такие работы как «Благовещение Мероде» Робера Кампена (Нью-Йорк; Метрополитен-музей), Гентский Алтарь Гумберта и Яна ван Эйк, «Лука, рисующий Мадонну» Рогира ван дер Вейдена (С-Петербург, ГЭ), «Мадонна с Младенцем, ангелами, святыми и донаторами» Г Мемлинга (Лондон, Национальная Галерея), «Сад земных наслаждений» И Босха

Третья группа включает такие памятники архитектуры как романскую базилику Девы Марии и базилику Св Сервазия в Маастрихте, собор Сен-Дени, Реймский собор, Сен-Шапель в Париже, Миланский собор, собор Св Петра в Риме

К четвертой группе произведений отнесем, например, римскую мозаику «Травля диких животных» (Сус, Археологический музей) и рельефы портала собора Сан-Дзено в Вероне

Изучение изобразительного материала вызвало необходимость знакомства с оригиналами произведений художественной культуры в различных музеях Мира, среди которых стоит отметить Государственный Эрмитаж в С-Петербурге, Национальную галерею в Кракове, пинакотеку Брера в Милане, галерею Коррер в Венеции, Старую Пинакотеку в Мюнхене, Дрезденскую картинную Галерею, Лувр, музей Клюни в Париже, музей Ренессанса в замке Экуан, Музей Бойманс ван Бенингена в Роттердаме, Археологический музей в Сусе (Тунис), Музей Ле Бардо в Тунис и другие

Методы исследования. В основу диссертационной работы положены следующие методы исследования **Метод философской реконструкции и интерпретации**, позволяющий выявить основные аспекты проблемы про-

странства и времени в философии Античности, Средних веков и Возрождения. **Историко-контекстуальный метод:** Философские воззрения на природу пространства и времени развивались в определенные исторические эпохи. Учет исторической канвы позволит определить характер мышления людей позднего средневековья. **Метод сравнительного анализа:** При рассмотрении представлений античности и средневековья о пространстве и времени, необходимо было провести сравнение этих представлений в различные периоды и в различных философских системах. **Метод формально-стилистического анализа:** Поскольку речь идет о памятниках художественной культуры, произведениях изобразительного искусства, понимание механизмов, делающих пространственно-временные отношения в живописи явными, возможно при исследовании формообразующих методов и художественно-выразительных средств.

Научная новизна исследования:

1) При изучении рецепций представлений о пространстве и времени в художественной культуре были учтены современные воззрения на природу пространства-времени, сформулированные Г Рейхенбахом и А Грюнбаумом.

2) Выявлено, что линейная перспектива служит не только построению пространственных, но и временных параметров художественного произведения.

3) Установлено, что метрика иллюзорного пространства гомологична метрике реального трехмерного пространства.

4) Показано, что время в произведениях изобразительного искусства может бытывать не только как категория культуры, но и как результат воздействия художественно-выразительных средств на зрителя, при котором зритель воспринимает отраженное время в картине как реальное время.

5) Даны новые интерпретации известных художественных произведений, содержание, сюжет и символика которых во многом обусловлены архитектурным мотивом.

Результаты исследования:

1) Исследовано, что представления о пространстве и времени в европейской традиции на протяжении тысячелетий имеют общую магистраль развития при существовании двух основных концепций пространственно-временного континуума — *субстанциональной* и *реляционной*.

2) Продемонстрировано, что представления о пространстве и времени, нашедшие выражение в художественной культуре XV века, были фундированы философскими системами Античности и Средневековья.

3) Показано, что пространственные построения в живописи влияют не только на формальную структуру, но и на содержание произведения.

4) Обнаружено, что метрические свойства иллюзорного пространства определяют композиционные членения картинной плоскости.

5) Выяснено, что время в произведениях художественной культуры можно условно считать отраженным в четырех модусах *физическом, историческом, личном* (персонифицированном) и *зрительском* (субъективном).

6) Доказано, что архитектурный мотив сам является символом, имеющим полисемантические возможности при интерпретации

На защиту выносятся следующие положения:

1 Представления о пространстве и времени у людей исторических эпох европейской цивилизации не имеют фундаментальных отличий. Это доказывает анализ философских систем и донаучных воззрений в Античности, в Средние века и в эпоху Возрождения

2 Рационализм ряда художественно-выразительных средств, которыми в совершенстве владели мастера Возрождения, был обусловлен знакомством с донаучными достижениями Античности и Средневековья

3 Художники Возрождения были носителями не только религиозных и эстетических идей своей эпохи, но и стояли, во многом, у истоков новоевропейского научного сознания, делая открытия в области математики, физики, химии, металлургии, гидравлики, инженерного дела, строительной техники

4 В живописи XV века генератором пространственно-временных отношений является архитектурный мотив благодаря тому, что в геометрических формах архитектуры перспективные построения являются более очевидными, чем в формах живой природы.

5 Архитектурный мотив посредством перспективных построений делает зримыми метрические свойства картического пространства, иначе называемые пространственной метрикой.

6 Архитектурный мотив обуславливает не только пространственные, но и временные отношения в произведениях живописи Италии и Нидерландов XV века

7 Пространственные и временные характеристики живописного произведения XV века неизбежно вели к символическому пониманию и содержания, и формы. Выразить символическое содержание произведений художественной культуры помогал, в том числе, и архитектурный мотив

Теоретическое и практическое значение диссертации заключается в том, что ее положения могут быть использованы а) в дальнейших исследованиях проблемы отражения представлений о пространстве и времени в художественной культуре как в философском, так и в искусствоведческом аспектах, б) в дальнейших исследованиях проблемы образов архитектуры в живописи средневековья, в) в педагогической практике — для подготовки учебных материалов и различных курсов по специальностям «философия культуры», «теория и история искусства», «история культуры», а также в лекционной работе.

Апробация работы: Диссертация была обсуждена на кафедре музеиного дела и охраны памятников факультета философии и политологии СПбГУ, одобрена и рекомендована к защите. По материалам диссертации были представлены доклады на научные конференции «Проблемы развития зарубежного искусства», XII научная конференция, посвященная памяти

М В Добролюбовского (СПбИЖСА им И Е Репина, 20–21 апреля 1999 года). «Проблемы развития зарубежного искусства», XIII научная конференция, посвященная памяти М В Добролюбовского (СПбИЖСА им И Е Репина, 24–25 апреля 2000 года) «Науки о культуре — шаг в XXI век», конференция — семинар (РИК МК РФ, Москва, 23–24 декабря 2002 года)

Собранный в процессе работы над диссертацией материал и выводы, осуществленные на его основании, использованы в лекционных курсах, прочитанных автором диссертации на факультете культурологии СПбГУКИ для студентов специальности «музейное дело и охрана памятников» «Введение в историю искусства», «История искусства Древнего мира», «История искусства Средних веков и Возрождения» Материалы диссертации нашли отражение в 6-ти научных публикациях, общим объемом 1,36 печатного листа

Структура исследования: Диссертационная работа состоит из Введения, четырех глав, Заключения и Примечаний В библиографии приводится 207 наименований различных изданий, в том числе 49 — на иностранных языках. В объемном измерении диссертация насчитывает 205 страниц Альбомная часть с иллюстрациями представлена в отдельном томе

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Во введении дается обоснование актуальности темы, раскрывается степень ее научной разработки, определяются предмет, цели и задачи, изложены методологические основания диссертации, результаты исследования и научная новизна.

В первой главе «Категории «пространство» и «время» в философии и культуре Античности, Средних веков и Возрождения» анализируются представления о пространстве и времени в главнейших философских системах Античности и Средневековья, а также возможность знакомства с этими представлениями и осмысление их художниками эпохи Возрождения В первом параграфе главы «Пространство и время в философских системах мыслителей Античности и Средневековья» исследуются представления о пространстве и времени В современной науке выделяют две основные концепции пространства-времени — *субстанциальную* и *реляционную* Согласно субстанциональной концепции время не от чего не зависит, являясь самостоятельной сущностью Реляционная концепция времени ведет свое начало от Платона и Аристотеля³ В этой концепции время не является чем-то самостоятельным, а есть *производное от более фундаментальной сущности*⁴

³ Молчанов Ю Б Понятие одновременности и концепция времени в специальной теории относительности — в сб Эйнштейн и философские проблемы физики XX века. — М: Наука, 1979 — С 143

⁴ Там же — С 143

Анtagонистами выступают Парменид и Гераклит Для Парменида последняя физическая реальность вневременна, для Гераклита «мир является совокупностью *событий*, а не *вещей*⁵ Пустота Демокрита обладает рядом пространственных свойств, например, разделением тел «Беспределная пустота» атомистов имеет сходство с пифагорейским понятием «беспределенного», которое соединяло пустоту и время⁶. Это понятие было хорошо известно в средние века Так, Роберт Гроссестес в XIII столетии, вывел теорему Пифагора из предположения о том, что пространство квантовано⁷ Согласно Платону пространство вечно и есть своего рода *вместилище* Пространство-пустота являла единство со временем, как в физике Эйнштейна пространство и время составляют пространственно-временной *континуум*

У Платона форма космоса обязана своим происхождением движению Время понимается в модусе движения, а вечность — в модусе неподвижности «Вечность есть мера пребывания, а время — мера движения»⁸ — вторит античному философу Фома Аквинский, опираясь на «Тимея» Платона и «Метафизику» Аристотеля Движение времени у Платона осуществляется по кругу Идея циклического времени была известна и в средние века, возрождаясь под влиянием неоплатонизма и аверроизма. В XIII веке представления об аналогичных фазах, которые повторяются в жизни человечества и в небесных вращениях, распространилась среди парижских аверроистов, например, у Сигера Брабантского⁹ Цикличность времени обуславливает до известной степени его безграничность В XV–XVI вв Николай Кузанский и Джордано Бруно возвращаются к древним идеям о безграничности времени¹⁰

Аристотель утверждает трехмерность пространства и одномерность времени В качестве Первоначины бытия философ полагает Первоначало, благодаря которому существует и время, и движение Душа является «исчисляющим началом» — так Аристотель предвосхищает спиритуальные характеристики времени Св Августина¹¹ Августин разделяет время на прошлое, настоящее и будущее Динамический процесс, благодаря которому один вид времени превращается в другой, противопоставляет время и вечность Видно, что *парадокс настоящего* у Августина обязан представлению о невозможности производить деление любого отрезка до бесконечности Античная философия, наоборот, постулировала возможность такого деления

⁵ Уитроу Дж Естественная философия времени — Указ соч — С 9.

⁶ Там же — С 83

⁷ Грюнбаум А Философские проблемы пространства и времени — М Прогресс, 1969 — С 18

⁸ Аквинский Фома Цит по Антология мировой философии Т I, Ч 2 — М Мысль, 1969 — С 833

⁹ Гуревич А Я Категории средневековой культуры — М Искусство, 1984 — С 156

¹⁰ Вернадский В И Размышления натуралиста Пространство и время в неживой и живой природе — М Наука, 1975 — С 121

¹¹ Реале Дж, Антисери Д Западная философия от истоков до наших дней В 4-тт Т I Античность — СПб Петрополис, 1994 — С 149

Тому подтверждением могут служить апории Зенона. Подобно Платону и Августину, Ансельм Кентерберийский противопоставляет вечность и время. Также конечным время видит Мейстер Экхарт, трактуя День Бога — постоянное «сегодня» — в духе Св Августина. Вечность обладает более высоким аксиологическим статусом, так как в Вечности пребывает Бог.

Нельзя не признать много общего между представлениями о пространстве и времени у античных и у средневековых мыслителей: время связано с движением, время и пространство созворены, время и вечность — антиагонисты, пространство — вместелище — континуум, время — в душе Бога существует над временем и пространством.

Во втором параграфе «Время и пространство в культуре Средних веков и Возрождения» рассматриваются особенности средневековой картины мира, в которой пространство и время играли не последнюю роль. Эта картина мира понималась символически. Однако без структурного представления о геометрии и природе числа, выражение такого символизма было бы невозможным. Любое «моделирование» пространственно-временных отношений основано на способности операционального характера, то есть способности человека различать точку, прямую, плоскость, объем, прошлое, настоящее и будущее. Эти способности были выработаны в результате долгой эволюции вида *homo sapiens*. Таким образом, комплекс пространственно-временных представлений человека связан с его психофизиологической природой, следовательно, фундаментальных различий в представлениях этого рода быть не может.

Представления о пространстве и времени были присущи широким слоям средневекового общества. Необходимость ориентации во времени, чувство времени и понимание его движения характерны для сознания и крестьянина, и горожанина, и рыцаря. Регулярный отсчет времени был необходим для профессиональной деятельности этих социальных групп. То обстоятельство, что город являлся, прежде всего, торгово-ремесленным центром, способствовало более упорядоченному отношению ко времени у городского жителя. Воплощением этого стали башенные часы. Такая рефлексия требовала интеллектуальной работы.

С XIV столетия появляется новый тип интеллектуала, интеллектуала-ремесленника — художник, который, несмотря на свой сугубо производственный социальный статус и жесткую корпоративную принадлежность цеху, все же становится кем-то большим, чем просто «рабочий люд» средневекового города. В XIV—XV веках наметился медленный процесс становления художника как артистической личности. Расширение творческого горизонта и кругозора — есть подспудное стремление оторваться от ремесленной природы, согласно которой городские профессии были узко специализированы. Высокая общественная оценка художника и его достойное положение в социуме явились результатом долгой борьбы за признание. В XV веке художники становятся образованнейшими людьми своего времени, интересы и умения которых выходят далеко за пределы их непосредственных творческих задач.

В качестве вывода можно прийти к заключению, что ощущение и переживание времени и пространства как категорий нашего мира, было осознанным. Это понимание времени и пространства можно рассматривать в свете следующих положений, а именно Время и пространство мы способны воспринимать сознательно Время — в длительности, пространство — в протяженности его трех измерений Бог — как причина всего — задал ход временному порядку Движение времени, как смена одних событий другими, линейно от Творения — до Апокалипсиса Вечность и время противоположны по своему ценностному статусу Будущее и прошлое детерминировано Пространство — это вместилище

Вторая глава диссертации «Рецепции представлений о пространстве» посвящена тому, как представления о пространстве способствовали формированию иллюзорной трехмерности живописного произведения и той роли, которую в этом формировании играл архитектурный мотив В первом параграфе «Общие (базовые) принципы обратной и ренессансной перспективы» внимание уделяется обратной перспективе в искусстве Средневековья, а также генезису эстетических взглядов, связанных с обратной перспективой и берущих начало в философии Плотина и неоплатонизме Св Августина Анализируются три существенные, на взгляд автора, задачи, стоявшие перед мастерами Возрождения проблема выбора зрительной позиции для точки С, проблема эквидистантности, и проблема глубины иллюзорного пространства Рассматривается и вопрос изображения точки, как исходной геометрической абстракции, необходимой для перспективных построений Сравнение некоторых принципов обратной и линейной перспектив в виде законов зрительного восприятия, показывает их близость, например, учет зрительных эффектов ближней и дальней зон перспективного пространства при построениях на плоскости На основании исследований А Грюнбаума, следует подчеркнуть, что соотношение геометрии *видимого* перспективного пространства и евклидовой геометрии действительного пространства ставит в зависимость линейную перспективу от оптических механизмов зрительного опыта человека Построение на картинной плоскости перспективы есть подобие построений в системе декартовых координат по осям X, Y и Z Этим мнением автор оспаривает положение П А Флоренского о том, что перспективные построения являются проекцией точек пространства трех измерений на пространство двух измерений

Эти построения выполняли и итальянские, и нидерландские мастера в виде представлений позднесредневекового человека о пространстве Итальянские мастера — с большей степенью математической рефлексии, нидерландские художники — преимущественно на уровне творческой интуиции или эмпирических наблюдений И если достижением первых можно считать математический базис перспективных построений, то заслугой вторых — открытие воздушной перспективы Архитектурный мотив в системе линейной и в опыте воздушной перспектив становится залогом зрительной наглядно-

сти оптических характеристик иллюзорно-трехмерного пространства картины плоскости

Второй параграф «Ренессансная и воздушная перспектива в формировании иллюзорного пространства картинной плоскости» посвящен исследованию методов построения иллюзорного трехмерного пространства живописного произведения. В процессе изображения этого пространства при выполнении перспективных построений важную роль играет архитектурный мотив. В линейной (ренессансной) перспективе он делает зоримыми линии перспективного построения, которые иначе воспринимались бы как геометрические абстракции. Архитектурный мотив усиливает впечатление иллюзорной глубины картинной плоскости, а в случае с воздушной перспективой, являясь совокупностью объектов как бы наблюдаемых сквозь толщу воздуха и тающих в дымке на горизонте, создает впечатление наличия в воображаемом пространстве картины свето-воздушной среды. В XV веке в Италии и Нидерландах применялись в той или иной степени и линейная, и воздушная перспективы, но с особой силой, как художественно-выразительное средство, линейная перспектива использовалась итальянскими живописцами, а воздушная — нидерландскими художниками.

Глубина, как основной зрительный эффект оптической иллюзии, оказывается тесной. На створках Гентского алтаря с внешней стороны изображены в нижней части два коленопреклоненных донатора, перед статуями Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. Архитектурные проемы для донаторов малы. Теснота ниш, в которых написаны статуи, наоборот, воспринимается естественной. Малым кажется пространство в тех произведениях нидерландских мастеров, в которых представлены персонажи, находящиеся в интерьере храма, в то время как и романские, и готические постройки отличаются своей внушительностью, особенно такие, которые имеют три нефа и хоры. Итальянские живописцы стремятся преодолеть тесноту изображаемого пространства. И если у Перуджино в «Передаче ключей апостолу Петру» мы видим широкий размах воображаемой площади, то не менее свободным и протяженным выглядит простор в картине Джентиле Беллини «Процессия на площади Сан-Марко» (1496, Венеция, Галерея Академии).

В третьем параграфе второй главы «Пространственная метрика в произведениях живописи» осуществлена попытка дать определение пространственной метрики, как структурного отношения большого отрезка к малому, иными словами, как возможность деления большого отрезка на части и, таким образом, измерение отрезка в той или иной системе единиц. Поднимается вопрос о том, применимы ли метрические характеристики, очевидные для двух действительных измерений картинной плоскости к третьему, но иллюзорному измерению картины. Оказывается, что метрические характеристики применимы и к иллюзорному третьему измерению картины. Это происходит из факта самих перспективных построений, так как иллюзия глубины создается на плоскости не только (и не столько) сокращением

линий перспективного построения к точке лежащей на горизонте, сколько метрическим ритмом отрезков, постепенно уменьшающихся по своей длине по мере приближения их к горизонту Однако очевидным такой метрический ритм в наглядности его сокращений делает в живописи XV века архитектурный мотив — те или иные архитектурные детали, например, пилasters или колонны аркады, устремляющейся к горизонту, ритм оконных окон на фасаде здания или плиты мощеной городской площади Само деление линии, уходящей в картине к горизонту, осуществляется методом сечения этой линии на отрезки так, как если бы мы имели дело с длинным предметом (архитравом, балкой перекрытия, рядом кирпичной кладки) в действительном окружающем нас пространстве Интерес к изображению в картинах XV века архитектурных форм, расчлененных на детали и оптически сокращающихся к горизонту с постепенным уменьшением расстояний между деталями, доказывает необходимость установления метрического масштаба глубины относительно иллюзорного третьего измерения картинной плоскости

Пространственная метрика, вместе с тем, позволяет художнику членить иллюзорно-трехмерное пространство картинной плоскости на отдельные пространственные участки, как от зрителя к горизонту, так и во фронтальной плоскости справа налево или сверху вниз Право и лево, верх и низ, строго соподчиненные в пространственном разграничении и обособленные изображением конкретных архитектурных деталей, становятся отчетливо очевидными в своей иерархии Право и верх — семантически более значимы, лево и низ — семантически менее значимы, в соответствии со средневековыми представлениями о пространстве как символической форме. Это можно увидеть на примере композиционных и перспективных построений в сценах Благовещения в живописи и итальянских, и нидерландских живописцев Архитектурный мотив позволяет видеть зрителю пространственные членения, подчиненные символическим и доктринально-теологическим представлениям позднесредневекового человека.

Таким образом, хотелось бы заключить, что архитектурный мотив, делая зримыми перспективные построения на картинной плоскости, помогал художникам решать проблему передачи иллюзорного трехмерного пространства, то есть помогал созданию эффекта глубины Вместе с тем, архитектурный мотив своим членением посредством перспективных построений, задавал метрические свойства картинному пространству, задавал пространственную метрику Это последнее обстоятельство позволяло мастерам XV века и в Италии, и в Нидерландах свободно оперировать с пространством «трех» измерений, достигая, порой, эффекта вовлечения зрителя в картину, «разрушая» границу между пространством зрителя и пространством картины

Третья глава диссертации «Рецепции представлений о времени» посвящена изучению отражения этих представлений в художественном произведении посредством технических приемов искусства XV века, а также роли архитектурного мотива в этом процессе В первом параграфе этой гла-

вы «Модусы времени в произведениях художественной культуры до XV века» рассматриваются способы изображения времени в некоторых произведениях позднеантичной и средневековой культуры. Время, представленное совокупностью художественно-выразительных средств в изобразительном искусстве, понимается автором в четырех модусах

Во-первых, время как канва течения мировой истории от Сотворения до апокалиптического преображения мира. В таком случае время следует обозначить как *историческое* в понимании человека Средних веков и Возрождения. Во-вторых, время как цепь событий, следующих в определенном порядке и связанных причинно-следственной связью, образующее сюжет личной истории библейских персонажей или героев агиографической традиции. В-третьих, время как мгновение, фиксированное в формах изобразительного искусства, как фокус, собирающий развитие сюжета *до* изображаемого момента времени и *после* этого момента времени. В-четвертых, субъективное время зрителя, который, переживая длительность созерцания этого произведения во времени, может отчетливо осознавать протяженность во времени самого события изображения, и протяженность во времени процесса зрительного восприятия. Сопоставление (сознательное или неосознанное) двух времен — времени изображенного сюжета и времени его зрительного восприятия — рождает ощущение времени как категории, неотъемлемой от самого произведения, неотъемлемой от изображенного сюжета. Модусы времени тесно связаны, между ними нет непреодолимой границы. В некоторой степени единство всех четырех модусов можно уподобить единству отрезков на прямой. Прямая — это ход самого *исторического* времени в глобальном масштабе всего человечества. Личная история библейских и агиографических персонажей — это отрезки прямой, моменты времени — это точки прямой, данные в своей определенности как события, события личной истории или истории в ее провиденциальном масштабе от Творения до Апокалипсиса.

Во втором параграфе «Архитектурный мотив в процессе отражения представлений о времени в произведениях живописи XV века» исследуется вопрос о роли архитектурного мотива в генерировании временных отношений в произведениях живописи XV века. Возрождение, в некоторой степени, реанимирует принцип моментального изображения времени, переживаемого героями сцены и даже самим зрителем в краткий миг времени. Многие художники эпохи Возрождения сознательно исключали возможность «по-кадрового» изображения сюжета самостоятельными композиционными фрагментами. Стремясь к новому, симультанному единству, художники Ренессанса избрали целый ряд приемов, не знакомых средневековому искусству. Сюда относится, прежде всего, центральная перспектива — одно

¹² Виппер Б Р Проблема времени в изобразительном искусстве / Б Р Виппер // 50 лет ГМИИ им А С Пушкина сб науч ст — М Издание Академии Художеств, 1962 — С 139-140

из самых мощных средств концентрации впечатления¹² Однако даже в эпоху Кватроченто в некоторых произведениях монументального искусства мы видим все тот же средневековый принцип, согласно которому многие сцены рассказывали одну историю Это было обусловлено, прежде всего, опорой живописного сюжета на сюжет библейского или литературного повествования, по сути, на книгу, перевод которой в зримые образы на стене и осуществляли живописцы Такой «сукцессивный рассказ продолжает существовать рядом с центральной перспективой»¹³ еще долгое время Чтобы разбить рассказ на эпизоды, подчинив их разным моментам времени, необходимо было найти соответствующую «оправу» разным по времени сценам — прием, позволяющий выстроить временную линию зрительного повествования

Такой прием был найден художниками. Они обращаются к архитектурному мотиву, который своими формами словно выстраивает сцену, подмостки, мягко отделяя один сюжет от другого, не нарушая ни пространственной логики, ни логики временной В реальности мы не видим очевидных границ во времени, время для нас именно *текет*, хотя мы измеряем его, делим на отрезки Это деление на дни, месяцы и годы удобно в повседневной деятельности, но в математическом отношении представляет множество трудностей, так как невозможно сопоставить время и его отрезки с неким *абсолютным* эталоном, который, наблюдая как некое физическое тело, мы могли бы использовать будто нож, нарезая им точно время на куски и кусочки Если в отношении изображаемого пространства такая эталонная система есть — перспектива со своими математическими правилами и законами — и ее построениями действительно можно нарезать пространство, определяя разные виды его сечения, пусть и с целым рядом оговорок, то в отношении времени системы, подобной перспективной, не существует В этих условиях архитектура выступает надежным подспорьем

Таким образом, мы хотели бы заключить, что архитектурный мотив обуславливает не только пространственные, но и временные отношения в произведениях живописи Италии и Нидерландов XV века Вместе с тем, в совокупности пространственно-временных отношений он делает зримыми символические конструкции сложного сюжетного содержания художественных произведений

В четвертой главе «Символика пространственно-временных отношений» показана связь пространственно-временных представлений и символического языка художественной культуры эпохи Возрождения в Италии и Нидерландах

В первом параграфе «Символика в художественной культуре Средневековья» рассматриваются некоторые особенности проявления символизма, поскольку все явления Мира понимались как символические формы, в том числе пространство и время.

¹² Винппер Б Р Проблема времени — С 140

Художник, обращаясь к пространству и времени как к категориям, изображает окружающий его мир, но не буквально, а иносказательно, посредством сложной системы символов и знаков. Мир этот является одновременно и переживанием, и констатацией художником реальности, но той реальности, какую создал Бог. В этом смысле живописец XV века творит не столько мир *своей* картины, что применимо к современной творческой личности, сколько копирует Мир, созданный Творцом. Известно, что попытки приписать художнику демиургические качества осуществлялись. Однако эти качества понимались как аллегория человеческих достоинств. Леонардо сравнивает живописца с богом, но не с Всемогущим Богом христианства, а со сверхъестественной творящей личностью. Символически художник изображает мир таким, каким его создал Всевышний, но и таким, каким его может видеть человек. Человеку Мир и его явления открываются через символы, следовательно, что бы ни изображал художник, он изображает символ. Живописец не осмеливается стать сотворцом Творца. Он словно получает разрешение присутствовать при акте творения и радоваться красоте мира. В этом смысле живописец является проводником зрительной информации для всех остальных, точно так же как священник является проводником благодати для прихожан. Информация о Мире подается сквозь призму символических уподоблений даже тогда, когда мастер передает окружающие нас предметы так, чтобы они соответствовали нашим зрительным образам. Мир в художественной культуре представлен в символических формах.

Вселенная и ее объекты приобретают высокую этическую и эстетическую ценность. Отсюда проистекает желание техническими приемами и выразительными средствами «возвысить реальную окраску предмета до некоей высшей степени, при которой она оказывается как бы показателем всеобщей красоты мироздания»¹⁴. Идея мира как гармоничного целого символически изображалась посредством круга — фигуры, имеющей полисемантическое содержание, направленное на выражение абсолютной красоты мироздания и его Творца. Уподобление Бога «умопостижаемой фигуре» круга (*figura intellectualis*) имело место еще в раннехристианскую эпоху (Св Августин).

Разумеется, что такое соединение двух пространств — реального и *представимого* — могло пониматься символически. Однако в отношении искусства и культуры XV века мы не имеем дела с единой, строго разработанной системой символов и понятий даже тогда, когда они инспирированы религиозными интенциями. Таких систем можно наблюдать несколько. Начинают существовать различные комплексы понятий и символов: алхимические, астрологические, народные, светские и другие, принадлежащие отдельным идейно-смысловым центрам, активно взаимодействующим, но не соподчиненным в единой системе¹⁵. Это обстоятельство усложняет интерпретацию символов.

¹⁴ Климов Р. Начальная пора нидерландского Возрождения // Искусство, 1960, № 5 — С 66

¹⁵ Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV—XVII веков. Реальность и символика — М. Изобразительное искусство, 1994 — С 18

Во втором параграфе четвертой главы «Архитектурный мотив как символ пространства и времени» рассматривается, как посредством изображения архитектурных сооружений и отдельных деталей выражаются символические понятия близкие миропониманию позднесредневекового человека. Символический стержень мира, таким образом, нанизывал на себя три важнейшие смысловые формы, представленные в виде круга — Образ Бога, «чей центр повсюду, окружность же нигде», образ Вселенной (Т-О карта), образ Града земного, центра мира (представленного планом или архитектурным пейзажем). Таким городом мог быть Рим или Иерусалим. Стоит отметить циркульные планы городов, что придает им символически планетарный характер — это не только кольцо стен и круглое поле, в которое вписана композиция, но и расположение сторон света так, как это было принято на средневековых картах мира: юг наверху, север внизу. Город, таким образом, становится центром Вселенной.

Изображение городов, как символа цивилизации, процветания народа, культурного и политического величия мы встретим в первую очередь в итальянском искусстве. Одним из интересных примеров, правда относящихся к XIV веку, является фреска братьев Лоренцетти «Плоды доброго правления». Однако это произведение вряд ли может претендовать на топографическую достоверность, с какой изображали архитектурные объекты и даже целые населенные пункты уже в XV столетии. Стремление показать город точно, с наиболее значимыми сооружениями приходит в ту эпоху, когда в сознании горожанина возникает образ сложно устроенного сооружения. То есть исключительной по своим строительным, инженерным и художественным качествам постройки, которая есть образцовый пример и для подражания, и для гордости, и, вместе с тем, постройки доказывающей исключительность и города, и его народа. Такая постройка тоже становится центром мира, во всяком случае, становится успешно конкурирующим с образами других архитектурных чудес сооружением.

Символическое содержание приобретают не только изображения градостроительных мотивов в контексте архитектурного пейзажа, но и отдельные сооружения. Каждое из этих сооружений может иметь универсальное, хорошо знакомое практически любому человеку позднего средневековья, значение, а может являться аллюзией на скрытый контекст, известный узкому кругу лиц и покрытый обязательной тайной. Среди таких символически окрашенных многими смыслами сооружений стоит назвать изображения храма, замка, башни, ворот, крепостной стены, моста, хлева, ветхого жилища, крестьянского или городского дома, мельницы и даже руин. Символическое содержание несет не только постройки, но и отдельные детали и архитектурные формы — купол, колонна, оконный или дверной проем, стена, зубцы парапета, ступени, лестницы, архитектурный декор.

Символикой обладают не только изображения архитектурных сооружений и даже целых городов, но и сам характер пространственных построений,

в которых художнику помогал архитектурный мотив Перспектива, позволявшая создать иллюзорную трехмерность на плоскости, являлась «символической формой», в которой можно было выразить сложные богословские понятия. Например, понятие о троичности Бога, в котором соединены Лики Св Троицы индивидуально и неразделимо, как число измерений в трехмерном пространстве «Структурная модель перспективы была весьма удобна для предания ей каких-либо тонких символических оттенков, для вплетения в нее различных иерархических богословских образов»¹⁶

Таким образом, мы можем заключить, что пространственные и временные характеристики живописного произведения XV века неизбежно вели к символическому пониманию и содержания, и формы. Символика в живописи была обусловлена архитектурным мотивом, пониманием архитектурных форм как глубоко содержательных элементов композиции. Эти элементы были наполнены богословскими, мифологическими, фольклорными и оккультными смыслами. Архитектурное сооружение в целом и его детали в частности могут быть истолкованы иносказательно, помогая раскрытию содержания всего произведения искусства. Не только зримые объекты, но пространственные построения в живописи с помощью линейной перспективы могли нести символическую нагрузку.

В *Заключении* подводятся итоги исследования, сформулированы основные выводы, отмечается дискуссионность отдельных положений, намечаются перспективные направления дальнейшей работы по данной теме.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

I. Статьи в периодических и продолжающихся изданиях, включенных в список ВАК РФ:

1 *Мухин А С* Категории «пространство» и «время» в философии Античности, Средних веков и Возрождения // Известия Российского Государственного Педагогического Университета им А И Герцена № 14 (37) — СПб Книжный Дом, 2007 — С 137-142 (0,25 п.л.).

2 *Мухин А С* Художник Италии и Нидерландов как представитель интеллигентской элиты Возрождения // Известия Российского Государственного Педагогического Университета им А И Герцена № 17 (43) — СПб Книжный Дом, 2007. — С 230-234 (0,2 п.л.)

¹⁶ Кудрявцев, АЮ О взаимосвязи теории перспективы с неоплатонизмом в эпоху итальянского Ренессанса // Проблемы развития зарубежного искусства Сборник научных трудов Ч 1 — СПб СПБИНЖСА им И Е Репина, 1993 — С 25

II. Статьи, опубликованные в научных изданиях:

3 *Мухин А С* Готтфрид Хельнвайн «Эпифания» // Тезисы доклада XII научной конференции «Проблемы развития зарубежного искусства», посвященной памяти М В Добролюбовского — СПб СПБИЖСА им И Е Репина, 1999 — С 64-67 (0,16 п.л.)

4 *Мухин А С* Роль архитектурного мотива в формировании пространственно-временной структуры живописного произведения Италия Нидерланды XV век // Тезисы доклада XIII научной конференции «Проблемы развития зарубежного искусства», посвященной памяти М В Добролюбовского — СПб СПБИЖСА им И Е Репина, 2001 — С 23-27 (0,2 п.л.)

5 *Мухин А С* Нидерландская живопись XV века в свете аксиологических суждений // материалы конференции — семинара «Науки о культуре — шаг в XXI век». — М РИК МК РФ, 2003 — С 205-210. (0,25 п.л.)

6 *Мухин А С.* Ценностный аспект изобразительного искусства в контексте проблем аккультурации // Современные проблемы межкультурных коммуникаций сб статей / Науч ред Е.П Борзова, К М Оганян — СПб СПбГУКИ, 2007 — С 320-326 (0,3 п.л.).

Подписано в печать 20 11 2007

Формат 60Х841/16

Усл. печ л 1,5 Тираж 100 экз Заказ 197

Отпечатано в Лаборатории оперативной печати факультета журналистики

Санкт-Петербургского государственного университета

199004, Санкт-Петербург, В О , 1-я линия, д 26