

УДК 808(930.1+7.03)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-3-4>**Всеволод ЧЕКАНОВ,**

orcid.org/0000-0003-0651-4267

кандидат історичних наук,

старший викладач кафедри філософії та історії

Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського

(Київ, Україна) vsvld1971@gmail.com

**РОЗПОВІДНІ СТРАТЕГІЇ В ІСТОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ**

У статті розглядаються питання будови історичного тексту в аспекті, який відноситься до зв'язаних з науково-історичним дискурсів, зокрема, до історії мистецтв. Тематика статті відноситься до так званої «теоретичної історії», до питань морфології історичних дискурсів. Те, що в науковій історіографії показується як дія соціально-економічних чинників і розглядається на тлі масових процесів, в історії мистецтв не може зводитися саме до таких безособових проявів. В ній слід постійно брати до уваги творчість геніїв мистецтва, яка виражається не просто у поширенні їхнього впливу (тобто, на історичному просторі це може бути показано графічною схемою, подібною до дії соціально-економічних чинників в історії), а в траєкторії їх пересувань, уздовж якої митці залишили свої твори, в міжособистісних контактах тощо.

Таким чином, у дослідженні виділяються дві розповідні стратегії, що виключають одна одну. У першій в голову кута ставиться особистий чинник і простір, на якому діє особистість. Цей підхід зустрічається у західному мистецтвознавстві. Другий підхід, більш поширений на пострадянському просторі, ставить в голову кута дію загальноісторичних чинників, що утворюють базис до надбудови, якою вважається мистецтво щодо історії. В основі його лежать часові структури наукової історіографії (епохи, періоди), тому в ньому наявні спільні риси з історичною наукою. В цьому підході вираження соціально-економічних і культурних процесів не відрізняються між собою.

Формування другої стратегії зв'язано з марксистською парадигмою і з пошуками вчених третьої генерації школи «Анналів», які керувалися потребою визначення фронтів поширення культурних явищ. Вона ширше застосовує загальноісторичні чинники, визначення історичних епох, і перебуває у більшій залежності від інструментарію академічної науки.

**Ключові слова:** історія мистецтв, історіографія, школа «Анналів», розповідна стратегія, історичний простір і час.

**Vsevolod CHEKANOV,**

orcid.org/0000-0003-0651-4267

Candidate of Historical Sciences,

Senior Lecturer at the Department of Philosophy and History

Taurida V.I. Vernadsky National University

(Kyiv, Ukraine) vsvld1971@gmail.com

**NARRATIVE STRATEGIES IN HISTORY AND HISTORY OF ARTS**

The article deals with issues of historical text structures in aspect of related discourses, especially the ones used in writing history of arts. Thus, the theme of the article is connected with so called «theoretical history» and with morphology of written structures in historical and related discourses. What is shown as the action of social and economic factors in scientific history, what is seen in relation to the mass processes, can't remain the same in history of arts. It never deals solely with impersonal reality of masses. The creativity of geniuses always should be taken into account. Its action is not just spreading of influence (expressed visually the same way as the action of social and economic factors is mapped), but it is composed of routes of their traveling and meetings with each other. The lines of their moving are the lines with their creations left along.

So the research discerns two narration strategies. Each of them excludes the other; they leave no space for co-existence of counterpart. The first one concentrates on personality and space where it acts. This approach is more inherent to the Western science. The second one can be met more often on the post-Soviet space. It is devoted to the respect of common historical factors composing basics to the superstructure (which is arts towards history itself, according to the Marxist paradigm). The fundamentals of it are the time structures of scientific historiography (epochs, periods). This strategy expresses the social, economic and cultural processes the same way.

Formation of the second strategy is related not only with Marxist paradigm, but also with explorations of the third generation of École des Annales of France. They looked for the most convenient way to describe frontiers of spreading cultural phenomena. This strategy uses common historical factors like definitions of epochs and periods wider and, thusly, depends more upon the toolkit of professional historians.

**Key words:** history of arts, historiography, École des Annales, narration strategy, historical space and time.

**Постановка проблеми.** Як відомо, до певного часу в західній цивілізації буквально про все «говорили історично» (за виразом Р. Дж. Коллінгвуда) (Коллінгвуд, 1980: 8). Так, гортаючи Геродота, ми дивуємося, наскільки дисциплінарно розмитим виглядає його історичний твір у наших очах, як багато в ньому від географії, міфології, релігієзнавства, етнології. Майже 2000 років по тому Нікколо Макіавеллі використовує історичні дані не як самоцінні, а як матеріал для того, щоб обговорювати неісторичні, в нашому розумінні, сюжети. Пам'ятаючи це, ми уже не дивуємося тому, що в кожній сучасній науці до її власного кола проблем неодмінно додається *історія дисципліни*.

Стратегії організації та виконання розповіді про її минуле перебувають в непряму зв'язку з історичною наукою. В літературі їх відносять до *позанаукових форм знання про минуле* (Савельєва, Полетаєв, 2007: 407). Ці стратегії можуть бути або безпосередньо похідними від історії, але з відмінними від наукових цілями та завданнями (науково-популярний дискурс, туризм), або дисциплінарно окремими (історія мистецтв) чи взагалі не зв'язаними з науковим знанням (художня література, документальний та ігровий кінематограф). Нескладно пересвідчитися, щонайменше, у паралельності розвитку історичного дискурсу розповідним стратегіям неісторичних дисциплін та жанрів мистецтва. Думати інакше – значить заперечити саму можливість обізнаності істориків на неісторичних дисциплінах, їх знайомства з літературою і кіно, участі в екскурсійних відвідуваннях. А все це, безперечно, впливає на істориків.

**Аналіз досліджень.** В останній час спостерігається ерозія історичного дискурсу, зокрема, в мікроісторичних дослідженнях. Поширюються ідеї про те, що світ в цілому – це «сукупний горизонт смислового переживання», корелят усіх операцій, що здійснюються в ньому (Луман, 2004: 164). Історичне пізнання тут невіддільне від неісторичного, минуле – від теперішнього. Тому будь-які дискурси, причетні до процесу осягнення світу як кореляту, мають враховуватися як зв'язані з ним.

Ключовим поняттям для визначення кожного з таких дискурсів є його *загальний простір*, в межах якого реалізується певна програма опису. Вона здійснюється через комплекс сформульованих в цьому просторі *мовних секвенцій* (Фуко, 2004: 61–65; Топольський, 2012: 66), тому дискурси, скажімо, історії медицини і історії України не можуть перетнутися навіть випадково. Однак апріорно заперечити будь-які їхні зв'язки

теж неправильно. Тим доцільніше узятися за їх дослідження.

**Мета статті.** Цікавий варіант взаємодії з історичним знанням реалізує, зокрема, історія мистецтв. Нашою метою є визначення параметрів цієї взаємодії, розповідних стратегій, застосованих в історії мистецтв, встановлення спільних і відмінних рис побудованої на них нарації із науково-історичним знанням.

**Виклад основного матеріалу.** Історія мистецтв реалізує складну та неоднозначну схему такої взаємодії. Власне історія розглядалася як мистецтво значно раніше, ніж стала наукою (Postan, 1971: 17). Завдяки Ф. Шиллеру історія мистецтв розширила історію як науку та увійшла до її складу; події обох розглядалися на одному щаблі (оскільки художник не творить «з нічого», на нього чинять вплив загальноісторичні передумови часу, в якому він живе) (Коллінгвуд, 1980: 103, 300). В сучасній парадигмі через поняття *культурна історія* між двома напрямками дослідження встановлена ціла система усталених зв'язків. *Культурна антропологія, експансія культур* з середини ХХ ст. стають поняттями, що зв'язують історію мистецтв з власне історією (Burke, 2008: 31–32). Деякі фахові історики «перекваліфікувалися» під впливом нових трендів – наприклад, відомий російський медієвіст А. Гуревич перейшов від аграрної історії до культурної. Зараз культурологічні пояснення широко застосовуються щодо економічних і навіть політичних процесів. Вони дозволяють подивитися під іншим кутом на такі процеси, як занепад, революція, інтервенція. Від соціальної історії культури виявилось не так далеко до культурної історії суспільства (Burke, 2008: 34, 77).

Якщо для жодної з наукових дисциплін знання історії її розвитку досі не є неодмінною умовою її функціонування, то вивчення мистецтва і є вивченням історії мистецтва. Вона виділилася як наукова дисципліна дуже рано. Причиною стала неоднозначність визначення прогресу у мистецтвах: твори античності чи Відродження не виглядають менш досконалими, ніж сучасні твори. Дж. Вазарі, основоположник мистецтвознавства, вважав джерелом досконалості «імітування природи» і ставив впливовість митців у залежність від здатності «вибирати найкращі сторони її»; до цього додавалися «неосяжність духу, прямота серця, шляхетність» (Вазарі, 1998: 57, 101). Якщо розглядати їх як фактори оцінювання мистецтва, то вони зберігають значення незалежно від періоду. Тому в історії мистецтв *стилі* набувають просторово-часових характеристик і підміняють собою історичні періоди (Савельєва, Полетаєв,

1997: 141). У мистецтвознавстві не обов'язково ставити, скажімо, періодизацію бароко в залежність від періодизації пізнього середньовіччя. Пізнє середньовіччя «більш прогресивне», ніж раннє, але звести роль бароко до прогресу у порівнянні з готикою уже не вийде. Історія мистецтва має справу не з ідеями чи відкриттями, які можуть бути однозначно трактовані як прогресивні, а зі стилями, що чергуються в історичному часі не внаслідок застаріння, а через втрату актуальності. Кожна група явищ у мистецтві утворює свою власну часову послідовність.

Втрата актуальності у жодному разі не ставить під сумнів вагомість доробку попередників (він переходить до розряду музейних цінностей), але відтепер працювати в стилі попередників стає для митця *неактуальним*. Відповідно, *актуальність мистецтва* є соціальним параметром, який показує напрям очікувань суспільства від художників.

Таким чином, в історії мистецтва неможливо простежити вектор прогресу. Але є необхідність розповісти історію, тому нарація в ній тісно зв'язана з історичною методологією. Особливо очевидним це стає там, де історія мистецтва потребує орієнтації у просторово-часових структурах. В історії науки ніякі істотні зрушення не можуть бути пояснені виключно зовнішніми чинниками (соціальними, цивілізаційними). Нема генія – нема і відкриття. Але в історії мистецтва за обґрунтуванням кожного нового стилю стоїть поняття актуальності, яке автоматично включає соціальний вимір до структури пояснення процесів у мистецтві. Будуть ці процеси визначені як домінантні для епохи чи як похідні від соціально-економічних і політичних умов, залежатиме від дослідника. Деякі визначення були дуже оригінальними. Наприклад, у 1860 р. Якоб Буркхардт визначив «культуру Відродження в Італії» як *духовний континуум*, що не поділяється на окремі категорії (державна, політична і війна як мистецтво і т. і.), тому що сенсом епохи було виникнення сучасної Європи, а це прямо залежало не від просування в окремих напрямках, а від народження в Італії людини сучасного типу (Буркхардт, 1996: 8, 69, 88). Новий час в його інтерпретації настав не у висліді безперервного процесу розвитку, а як «союз» античності (уже не існуючої) з духом італійського народу (Буркхардт, 1996: 111). Буркхардт, як відомо, запозичив ідею Відродження у французького історика Ж. Мішле, але наповнив її культурологічним звучанням, яке поширив на аспекти соціального життя (релігію, свята, соціальні стосунки і т.д.), що раніше не

відносилися до культури (Ka-mei Cheng, 2012: 88). У сучасній історіографії теж поширений розгляд Відродження як гібридного феномену (Burke, 2016: 6–9).

Процеси всередині духовного континууму відрізняються від історичних через переважання ідейної проблематики: в їх висвітленні більше місця займає полеміка (причому подекуди автор сам «організує» полеміку між різними дискурсами), філософські теорії (Бицилли, 1996: 27–33, 50–54, 136–140), роз'яснення символів (у частинах, присвячених візуальним мистецтвам) (Бицилли, 1995: 93, 139–143); там, де це уможливується джерельною базою – листування (Бицилли, 1996: 10).

Пізніша історіографія витіснила культурологічні пояснення переходу від середніх віків до Нового часу за межі історичного дискурсу (при цьому в культурологічних працях утвердилися історичні інтерпретації періоду (Арган, 1990, Т. 1: 131–132, 191–192)). Історія мистецтва також запозичила в історичній науці її періодизацію; це зробило загальнозживаними такі конструкції, як «мистецтво античності» чи «мистецтво середньовіччя». Ще більш зрозумілим є поділ на територіальні регіони, де зміни в стилістиці зв'язані з історичними процесами: технологічними зрушеннями, зміною домінуючого в регіоні етносу як носія культури («мистецтво стародавнього Єгипту» тощо). Зустрічаються і конструкції, в яких у характеристиці певного регіону домінує культурологічний складник (у визначенні археологічних культур: трипільська, тшинецька, черняхівська). Історичні процеси в таких регіонах мали локальні відмінності, але культурне піднесення як тенденція спостерігалася скрізь. Відповідно, історія мистецтва широко оперує поняттями віку, епохи та періоду. Накладання історичних часових структур на сітку територіальних регіонів веде до створення гібридів, які служать поясненню локальних варіантів періодизації історії мистецтва (північне Відродження, українське бароко).

Показовим прикладом виявлення закономірностей відображення історичного простору і часу в історії мистецтва є «Історія італійського мистецтва» (1970) Дж. К. Аргана. Елементи філософського аналізу проблем образотворчих мистецтв узгоджені в ній з розглядом більш загальних тенденцій.

Ці тенденції визначають характер репрезентації історичного простору і часу. Історія ідей (а саме ідеї автор вважає прихованими стрижнями стилістичних і технічних зрушень в образотворчих мистецтвах) характеризується довільним



характером їх виникнення і розвитку (історія Відродження показує, що поряд з видатними культурними центрами на кшталт Риму, Мілану, Флоренції та Венеції важливі тренди зачиналися у дрібних містечках: Ассізі, Урбіно, Орвієто) (Арган, 1990, Т. 1: 167, 236, 292–293). Розвиток взагалі мав часто непередбачувану траєкторію, в якій замість *поширення* потенційно важливих і потужних ідей шляхом збільшення кола їх прибічників відбувалася *рецепція*, тобто, сприйняття ідей окремим художником, котрий переносив їх в те місто, де працював (Арган, 1990, Т. 1: 166–171, 221–232). Так не стільки поширювалася ідея, скільки під її впливом виникали авторські твори. Вони ставали своєрідними маркерами прогресу на незмінному тлі концептуально та емоційно бідного мистецтва, що завжди складало більшість художньої продукції. Відбувалося не *посилення* ідеї, а її *розгалуження*. Ідея мандрувала у просторі, звичайно, не сама. Роль мандрівок та спілкування мислителів у процесі поширення ідей ще раніше підкреслював К. Ясперс (Ясперс, 1991: 35).

Процес сприйняття ідеї залежав від різних чинників. Поширення таких новацій, як перспектива в живописі, мало примхливі траєкторії розвитку, де географічне розповсюдження далеко не завжди було паралельним удосконаленню самої ідеї. Книга Дж. К. Аргана показує історію мистецтв як численні маршрути розгалуження стилів та концепцій. При цьому мотив їх сприйняття подекуди залежав від чинників, побічних до власне мистецтва: наприклад, економічний розвиток Венеції у XVI ст. спричинив збагачення міських підприємців, які отримали можливість збудувати на додаток до свого міського будинку сільську віллу; поширення цієї моди викликало до життя архітектуру Антоніо Палладіо з усім її концептуальним набором, у т.ч. і тим, що прямо не був зв'язаний з типом сільських вілл. У той же час товариські стосунки архітектора з відомим у Венеції художником Паоло Веронезе сприяли удосконаленню стилістики Палладіо через участь Веронезе в оздобленні інтер'єрів вілл (Арган, Т. 2: 103–104).

Стосунки Палладіо саме з Веронезе носили випадковий характер; у тогочасній Венеції жив і працював ще один видатний художник – Якопо Тінторетто, і можна лише здогадуватися, яку конфігурацію сполучення архітектури і живопису набуло б у разі дружби з ним.

Таким чином, історія живопису не зводиться до суми траєкторій пересувань творців, що залишали свої споруди чи розписи у різних містах Італії; вона зближується з історією ідей, але їх

абстрактний, часто обумовлений індивідуальністю митця характер посилює елемент непередбачуваності. Історія суспільства через наявність масових проявів і структур, реалізованих на рівні довготривалих процесів, характеризується меншою рухливістю і схильністю до стабільності, повторюваності. Структури не мандрують, відбувається радше *поширення*. В історії ж мистецтв циклічність втілюється у *мімесісі*, не містить мотивів поширення, накопичення кількісних проявів, що згодом виливаються у якісний прогрес. Він є привілеєм геніїв. Історія ж як така рухається завжди, навіть у часи культурного занепаду.

Слід зауважити, що описаний погляд на просторово-часові характеристики розвитку мистецтва не є загальноприйнятим. Він виражений у праці італійського історика. Радянські і пострадянські історики мистецтва формулювали інший погляд на досліджувані процеси, в якому відчувається вплив марксизму. Конкретним його втіленням стала стратегія репрезентації історії мистецтв у російській книжковій серії «Нова історія мистецтва».

Не можна сказати, що це підхід суто російського мистецтвознавства. Він зв'язаний як з марксистською схемою історичного процесу (що зрозуміло), так і з методологічними пошуками істориків третьої генерації школи «Анналів», зокрема, Ж. Делюмо і П. Шоню. В їхньому доробку узагальнення історичного матеріалу супроводжується виділенням силових ліній та фронтів. Явно похідні від пошуків Ф. Броделя, у якого вивчення ментальностей поступається потребі виділення *періодів довгої тривалості*, вони отримують графічну репрезентацію не як траєкторії пересувань окремих персоналій, а в ширшому розумінні: як фронти натиску нових тенденцій, виражених безособово. Історичний процес втілюється у кількісних параметрах, а виразом їх зростання / падіння стає історична карта. Ясно, що коли пишеться історія *силових ліній*, то в ній діють *сили*. Виклад конкретних, зв'язаних з людьми подій, підміняється описом конфігурацій та зображенням їх просування на нові території.

Якщо говорити про специфіку цієї стратегії, то, по-перше, в ній наявна періодизація мистецтва за стилями (рококо, імпресіонізм). У такому визначенні домінуючим чинником є хронологічний, а не географічний (кожен з томів серії розглядає не лише класичний набір країн, що відносяться до даного стилю (наприклад, французький імпресіонізм), але також відгомін стилю за рамки регіону поширення (Герман, 2008: 344, 379, 401–406)).

Всередині стилю вибудовується свій власний хронотоп з лінійним часом. Простір в ньому зво-

диться до карти поширення, але сама ця карта можлива тільки як ілюстрація до перебігу подій в хронологічно замкненому періоді (інакше графіка рухливих фронтів стане нечитабельною). Учасникам подій відмовлено у праві виходу за межі карти. Наприклад, якщо у Дж. К. Аргана «італійське мистецтво» починається з античної Греції, якій присвячено значний блок тексту (саме з Греції беруть початок численні тенденції, виразно проявлені уже в ренесансній Італії), то російські історики використали іншу стратегію: в кожному томі передумови виникнення стилю виносяться в окремий вступний розділ, де засадничі принципи стилю показані як «накопичення» та «поширення» (Герман, 2008: 22–48). Це характерно і для опису стилістики окремих митців: він подається з постійно відчутним тлом загальних процесів, вираженням яких на конкретно-особистісному рівні стає творчість художника. Історія мистецтв стає набором прикладів до загальних тенденцій. Італійський же вчений розглядає творчість художників як унікальну траєкторію пошуків кожного окремо; загальноісторичні процеси, на його думку, впливають лише на сприйняття їх доробку соціумом.

**Висновки.** Проведене дослідження показує специфіку наукового дискурсу в історії мистецтв. Для нього характерне застосування щонайменше двох розповідних стратегій, що розрізняються

за ставленням до історичного простору і часу як основоположних чинників побудови дискурсу. Ці стратегії виключають одна одну.

У західній науці присутні намагання враховувати при побудові схеми розвитку мистецтв чинник випадковості, втілений у примхливих траєкторіях пересування митців та їх контактів. Відтак, взаємовпливи виступають нерідко не як вияви загальноісторичних тенденцій у надбудові суспільства, а як результати випадкових перетинів. В марксистській та російській науці питання про передумови того чи іншого вигляду художнього стилю чи концепції виносяться за дужки власне історії мистецтв і пов'язується з дією загальноісторичних чинників. Якщо для першої стратегії характерне відділення історії мистецтв від власне історії, оскільки в них діють відмінні закономірності, то друга намагається не випускати загальноісторичні чинники з уваги, обстоює ідею про невіддільність історії та історії мистецтв. Перша ратує за оновлення методології, в якій має враховуватися сполучення дисциплінарно різних підходів до минулого в одному кореляті. При цьому синтетична картина минулого стає вразливою для критики фахівців. Друга ж намагається зберегти дисциплінарну чіткість, але при цьому часто тримається за методологію, уже готову впасти під припливом новацій, що не вміщуються у звичних рамках.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Burke Peter. Hybrid Renaissance: culture, language, architecture. Budapest–New York: CEU Press, 2016. 271 p.
2. Burke Peter. What is Cultural History? Cambridge: Polity, 2008. 179 p.
3. Ka-Mei Cheng Eileen. Historiography: An Introductory Guide. London – New York: Continuum, 2012. 244 p.
4. Postan M. M. Fact and Relevance. Essays on Historical Method. Cambridge; University Press, 1971. 188 p.
5. Арган Дж. К. История итальянского искусства. Москва: Радуга, 1990. Т. 1. 319 с.; Т.2. 239 с.
6. Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. Санкт-Петербург: Мифрил, 1996. 256 с.
7. Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. Санкт-Петербург: Мифрил, 1995. 244 с.
8. Буркхардт Якоб. Культура Возрождения в Италии: опыт исследования. Москва: Юрист, 1996. 591 с.
9. Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 544 с.
10. Герман Михаил. Импрессионизм. Основоположники и последователи. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. 520 с.
11. Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. Москва: Наука, 1980. 486 с.
12. Луман Никлас. Общество как социальная система. Москва: Логос, 2004. 232 с.
13. Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. Москва: Языки русской культуры, 1997. 800 с.
14. Савельева И. М., Полетаев А. В. Теория исторического знания. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007. 523 с.
15. Топольський Єжи. Як ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної нарації. Київ: КИС, 2012. 400 с.
16. Фуко Мишель. Археологія знання. Санкт-Петербург: Изд. ц. «Гуманитарная Академия», 2004. 416 с.
17. Ясперс Карл. Смысл и назначение истории. Москва: Издательство политической литературы, 1991. 527 с.

#### REFERENCES

1. Burke Peter. Hybrid Renaissance: culture, language, architecture. Budapest–New York: CEU Press, 2016. 271 p. [in English].
2. Burke Peter. What is Cultural History? Cambridge: Polity, 2008. 179 p. [in English].
3. Ka-Mei Cheng Eileen. Historiography: An Introductory Guide. London – New York: Continuum, 2012. 244 p. [in English].

4. Postan M.M. Fact and Relevance. Essays on Historical Method. Cambridge; University Press, 1971. 188 p. [in English].
5. Argan G. K. Istoriya italyanskogo iskusstva. [History of the Italian Art]. Moskva; Raduga, 1990. V. 1. 319 p.; V. 2. 239 p. [in Russian].
6. Bitsilli P. M. Mesto Renessansa v istorii kulturyi. [Place of Renaissance in history of culture]. Sankt-Peterburg: Mifril, 1996. 256 p. [in Russian].
7. Bitsilli P. M. Elementyi srednevekovoï kulturyi. [Elements of medieval culture]. Sankt-Peterburg: Mifril, 1995. 244 p. [in Russian].
8. Burkhardt Jacob. Kultura Vozrozhdeniya v Italii: opyt issledovaniya. [Culture of Renaissance in Italy: experience in research]. Moskva: Yurist, 1996. 591 p. [in Russian].
9. Vasari Giorgio. Zhizneopisaniya naibolee znamenituyh zhivopistsev, vayateley i zodchih. [The Lives of most excellent painters, sculptors and architects]. Rostov-na-Donu: Phoenix, 1998. 544 p. [in Russian].
10. German Mihail. Impressionism. Osnovopolozhniki i posledovateli. [Impressionism. The founders and followers]. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2008. 520 p. [in Russian].
11. Collingwood R. G. Ideya istorii. Avtobiografiya. [The idea of history. Autobiography]. Moskva: Nauka, 1980. 486 p. [in Russian].
12. Luhmann Niklas. Obschestvo kak sotsialnaya sistema. [Society as social system]. Moskva: Logos, 2004. 232 p. [in Russian].
13. Saveleva I. M., Poletaev A. V. Istoriya i vremena. V poiskah utrachennogo. [History and time. Looking for lost]. Moskva: Yazyki russkoy kulturyi, 1997. 800 p. [in Russian].
14. Saveleva I. M., Poletaev A. V. Teoriya istoricheskogo znaniya [Theory of historical knowledge]. Sankt Peterburg: Aleteya, 2007. 523 p. [in Russian].
15. Topolski Jerzy. Iak my pyshemo i rozumiiemo istoriiu. Taiemnytsi istorichnoi naratsii. [How we write and understand history. Secrets of historical narration]. Kyiv: KIS, 2012. 400 p. [in Ukrainian].
16. Foucault Michel. Arheologiya znaniya. [Archaeology of knowledge]. Sankt-Peterburg: Izd. ts. «Gumanitarnaya Akademiya», 2004. 416 p. [in Russian].
17. Jaspers Karl. Smyisl i naznachenie istorii. [Sense and destination of history]. Moskva: Izdatelstvo politicheskoy literatury, 1991. 527 p. [in Russian].