На правах рукописи

ЗОЛОТОВ Андрей Андреевич

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВОЗНАНИИ КАК КУЛЬТУРНОЕ И ТВОРЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура)

Москва 2025

Работа выполнена на кафедре истории и теории декоративного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

Научный руководитель:	**Кошаев Владимир Борисович,** доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»; профессор кафедры семиотики и общей теории искусства ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», член Национальной академии дизайна, почетный член РАХ
Официальные оппоненты:	**Гачева Анастасия Георгиевна** доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующий Отделом новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ФГБУН «Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук» (ИМЛИ РАН)
	Родионов Дмитрий Викторович Кандидат искусствоведения, руководитель отделения литературы, театра и кино Института филологии и истории ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»
Ведущая организация:	**ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова»**

Защита состоится «____» _____ 2025 года в 12.00 часов на заседании Диссертационного совета 24.2.440.01, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова» по адресу: 125080, г. Москва, Волоколамское шоссе, 9.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РГХПУ им. С.Г. Строганова и на официальном сайте https://академия-строганова.рф.

Просим принять участие в защите диссертации и направить отзыв в двух экземплярах по указанному адресу.

Автореферат разослан «___ » _____ 2025 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета,

_____доктор искусствоведения А.В. Трощинская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования

Великое многое, ценного и необходимо полезного написано и сказано об искусстве — с разной степенью воодушевления, целостностью знания, драгоценной человеческой искренностью или, напротив, прихотливым применением к обстоятельствам. Написано и высказано по разным достойным и случайным поводам, с разной степенью погружения в избранное произведение, исследуемое явление, а то и вовсе художественную судьбу эпохи и её Авторов, с громкими и тихими именами. Но если художественный опыт XX в. большей частью рассматривается преимущественно через историю искусства культурно-историческими и формально-стилистическими методами, то половина вторая и начало нынешнего века говорят нам, что классическое искусствознание не всегда гибко в интерпретации ряда современных феноменов, «колеблющих треножник» содержательных основ искусства. При этом, что функции оценки взяли на себя масс-медиа и аукционные дома. Поэтому стоит вопрос ясности в понимании самой художественной критики как историко-художественного феномена образной действительности.

То есть взгляд на художественный процесс взывает к смещению от оценки произведений, в сторону критического видения общих проблем художественного процесса как феномена культуры в намерениях и понимании образности независимо от стилевых и авторских манер. Это важно, потому, что последние примерно полвека критика вынуждена искать средства оценки художественной будущности в условиях морфологической и феноменологической неопределенности искусства. Полагаем, что только в сопоставлении художественно-критического видения в аспекте «единства личности» двух «авторов» — художника и критика, владеющих словом и видением искусства как феномена духовной воли, и пониманием «художественности художественной критики» как ключа искусствоведения, возможно преодолеть слабопроработанные и потому актуальные перспективы соборного культурного осознания в идее о народности и назначении искусства в России.

Степень разработанности проблемы. Собственно глоссарий художественной критики в его словарном виде сложился в советское время: «Художественная критика обсуждает, анализирует и оценивает явления современной художественной жизни, направления, виды и жанры современного искусства, творчество его мастеров и отдельные художественные произведения, соотносит явления искусства с жизнью и с общественными идеалами времени и класса…»[1]. Приведенная выдержка справедлива для искусствознания как такового. Но для критики вопрос обсуждения, анализа и оценки формы высказывания суть второе намерение. Первое же это внутренняя группировка смыслов содержания и вектор цели, который «исследуется» художником и в «соавторстве» с ним действует критик. То есть в существующей синтагме определений, действующей и по сию пору, остаются нерассмотренными некоторые аспекты критики как ветви искусствоведения. А именно? Развитие художественно-критического сектора искусствознания в его мотивах можно проследить с эпохи просвещения и собственно художественная деятельность полагалась формой изучения мира. Представления о ценности русской культуры в вопросе

[1] Искусствознание / Большая советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия. 1969-1978.

художественных трактовок можно найти у самых разных деятелей — от М.В. Ломоносова до В.В. Стасова, А.Н. Бенуа, А.В. Луначарского. В эпоху просвещения литература и искусство в целом осознавались В. Тредиаковским, А. Кантемиром, Г. Тепловым, Я. Козельским, Г. Козицким и др. как средство воспитания нового человека. Первоначальна форма критического высказывания имела характер публицистический.

Основанная в 1757 Академия художеств первоначально на базе художественных классов Московского университета (год создания 1755) стала центром художественной жизни, а также общественного интереса как важная институция страны, представленная именами М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, Я.Б. Княжнина, Г.Н. Теплова и др. Первый каталог художественных произведений вышел в 1766. Н.И. Новикова отмечают как представителя сатирической журналистики, важной для критического мышления. Теоретические трактаты художников академического круга – А. Иванова (1789), И. Урванова (1793), П. Чекалевского (1792) отличаются пафосом общественного значения. «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина и его издательская практика («Московский журнал» - 1791/92), говорят о появлении критического раздела. Фактически началось формирование терминов критики и системы ее жанров: развернутой статьи, коротких рецензий, обозрений, что отражено в деятельности Н.М. Карамзина, П.П. Сумарокова, М.Т. Каченовского, В.А. Жуковского, А.И. Тургенева и др., а также спорах вокруг «Художественной газеты» (издатели и авторы Н.В. Кукольник и А.Н. Струговщиков).

Первые критические мотивы в искусстве традиционно связывают «с критической статьей» поэта и мыслителя К.Н. Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» (1814). Критик писал о работах художников в Академии художеств, но также делился с читателями своим эстетическим отношением к миру, к прекрасному городу Петербургу, к классической архитектуре великого города. В аспекте темы важно отметить демократические тенденции в целом: А.И. Герцена, В.Г. Белинского, В.П. Боткина, А.Н. и В.Н. Майковых. Важно, что полемика носила вид размышления о путях общественной жизни западников и славянофилов. Этому способствовали выставки А.А. Иванова, П.А. Федотова, А.Г. Венецианова. Важна была позиция П.М. Третьякова. Интенсивная художественная жизнь, новые журналы, интерес к художественной жизни императорского дома сформировали художественную критику как самостоятельное направление В.В. Стасовым через, в том числе диалоги его с Ф.А. Бруни (1861), Н.А. Рамазановым во 2-й пол. 19 века. Огромную роль наряду с ВВ. Стасовым в последствии сыграли такие крупные мыслители как — В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, Н.О. Лосский и др. Истории формирования критической мысли в России дал оценку Мих. Лифшиц в статье «Русская классическая критика». Он приводит слова Н. Бердяева как отечественную специфику критической мысли: «Николай Бердяев отмечал, что культурный ренессанс начала века был одной из самых утонченных эпох в истории русской культуры … Это была вместе с тем эпоха появления новых душ, новой чувствительности»[2].

К рубежу 19 и 20 вв. в русской художественной среде отмечают существенное возрастание критического мышления, что связано с новыми потребностями оценки национального стиля искусства, русского модерна под углом неоромантических, а также

[2] Лившиц М. Собрание сочинений в трех томах. Том III. Москва, 1988, С. 4 — 58.

позитивистских эстетических предпочтений. Появление групповых объединений в первые 2 десятилетия XX века, также авангардных устремлений показывают резкий культурный перелом и в творческом отношении и критических высказываниях. Интересно, что усиливается роль самих художников, что очевидно связано с отсутствием в истории искусства представлений о действительном значении нового художественного этапа.

Что касается классиков зарубежной философии и социологии: М. Вебера, Г. Риккерта, М. Шелера, то важно отметить, что культура в 18-нач. 19 вв. в трактовках понимается ими не в сущностном значении категории, а как понятие цивилизованности. Раннее использование термина «критика искусства» отмечено в английской интеллектуальной мысли у Джонатана Ричардсона в 1719 г. («Эссе о всем искусстве критики»). Уже здесь критический опыт европейской мысли имеет оттенки социокультурного видения. Европейская традиция в 19 веке проявляет интерес к экзистенциальной программе критики. Так в романтизме образ человека раскрывается понятиями экспрессии – движения, жестов и мимики, что отмечают у Э. Делакруа). Также в соответствии с традициями классицизма внешний облик человека скрупулезно описывал Ж.-Д. Энгр.

В русском искусствоведении критические суждения соотносят с древнерусским наследием; русской критикой до 18 века; до 1917 г.; советской и далее российской художественной критики. Однако эта система дискуссионна в вопросах форм критического высказывания. Значительный потенциал критического сектора сформирован в Научно-исследовательском институте теории и истории изобразительных искусств РАХ. Проблемы содержания художественной критики обсуждаются, но выведение проблемы в актуальный сектор ее нового понимания как дидактического (в частности в образование) полноценно еще не состоялось. В связи с этим важно сформировать гипотетические перспективы художественно-критического тезауруса.

Гипотеза исследования

Целевая программа русской гуманитарной мысли в критическом искусствоведении предполагает учет изменений искусства со 2-й пол. XIX в., когда формировалась социальная фактура художественной критики, положения которой легли в основу оценки образной системы в XX веке, и которая должна учитываться в современной художественно-критической мысли. Художественную критику существенно осознавать в синтезе двух фундаментальных тем: огромного общественного опыта формирования идей национальной культуры; и личных впечатлений, порой неожиданных и парадоксальных в отношении духовных переживаний художественных событий и их интерпретации. Эти две стороны исторического синтеза знания. Творчество художественного критика связано с этой двойственностью и возможно отметить несколько оснований ее раскрытия.

Первое основание — вопрос *понятий и языка интерпретации искусства*, важного в отношении специфического комплекса суждений, который длительное время вырабатывался в поисках и сложном взаимодействии различных направлений и дисциплин на основе идей просвещенческого рационализма. Ключом в этом случае следует признать категорию «неоклассицизма», а ввиду наследия символизма с рубежа 19-20 вв. — «неосимволизма».

Вторым гипотетическим основанием можно полагать навык беспристрастного объективного суждения. На русскую мысль в этом контексте оказала западноевропейская

философия, которая тяготела к экзистенциальной оценке произведения – личным впечатлениям. В России экзистенция не превалирует в критике новых мотивов художественных явлений и во 2-й пол. 19 в. формируется русская искусствоведческая школа, интенсивно продолженная в XX в. При этом, вопрос духовной критической азбуки всегда, пусть и незримо, связан с этическими постулатами державного, народного единства, отчасти и Средневековья. Оценка общественно-значимых событий в эпистемологической программе позволила сформировать ракурс судеб национального искусства и культуры.

Третьим гипотетическим основанием служит значение и роль личности, что нуждается в установлении оснований для историко-культурной программности ее интересов. Здесь важно говорить о том, что помогает верифицировать основополагающие позиции заявленной темы. Отмеченный постулат обусловлен с одной стороны формирования художника как личности, а с другой – его места в конвенциональной модели художественного процесса, то есть как субъектной и объектной стороне нововременной художественной критики.

Четвертое гипотетическое основание связано с тем, что среди талантливых русских мыслителей, существовало потенциально понимание единства причин *целостности всего художественного процесса*. Этот важно показать в творчестве художников и мыслителей, и автор посчитал возможным уточнить его на основе наследия Владимира Васильевича Стасова, как фигуры, которая возвышается исполинской громадой в истории критики.

Историографические аспекты художественной критики. В настоящей работе использованы часть материалов автора, публикации и выступления, размышления и его диалоги с ведущими критиками, художниками и музыкантами, государственными деятелями по вопросам художественной критики, представленные частично в главах исследования и приложении. Мировая художественно-критическая мысль до конца XVIII века не разорвала еще пуповину с пониманием происходящих процессов в виде художественных хроник, но очень важно, что уже с 16 века процесс сложения истории искусства происходит в форме прямых высказываний, например, у Дж. Вазари (1511-1574) в которых еще не сформировано представление о художественном содержании или стилевой специфике произведений. Это оформлено в середине 18 в. И.И. Винкельманом. Одной из первых публикацией в области критического отношения к произведениям стала небольшая работа Этьена Лафона де Сент-Йенна «Размышления о нескольких основаниях современного искусства во Франции. С экзаменом важнейших произведений, представленных в Лувре» (1747). В более общем значении критический вектор имеют суждения Дени Дидро, который чтится как «отец» жанра искусствоведческих сочинений, прежде всего в отношении его «Салонов» (1759-1781). Им была очарована русская императрица Екатерина II. Художественный вкус и талант Дидро как художественного критика и литератора позволили ему стать редактором большого справочного издания 18 в. об искусстве. Художественно-критическая мысль Дидро проявилась, когда он был в близком знакомстве с художниками — Фальконе и Шарденом, благодаря которым его запас суждений мог пополниться деталями оценки изобразительного мастерства. Во Франции в 19 в. критика препровождена именами Теофиля Готье, Теофиля Торе-Бюргера, Шарля Бодлера, Эмиля Золя, братьев Гонкуров; в Англии Джона Рескина и Уильяма Хэзлитта; в Германии, Юлиуса Мейер-Грефе и др. Работы их достаточно известны и

охарактеризованы. На них лежит отпечаток феноменологической специфики суждений, то есть вкусовых пристрастий. Вовсе не случайно вопрос «вкуса» обозначил в философии Иммануил Кант, назвав искусство «продуктом способности суждения» (вкуса)[3] (1790).

В отношении отечественной критики следует подчеркнуть ее особое состояние в 19 в. ввиду слитности общественных представлений со стилистическими особенностями реализма, классицизма, историзма, безусловно символизма. В России это представлено у многих выдающихся деятелей: К.Н. Батюшкова, В.Г. Белинского, В.В. Стасова, А.Н. Бенуа и др.

В начале 19 в. яростные эксперименты, прежде всего групповых объединений, а далее авангардных устремлений, сопровождаются бурной полемикой в печатных изданиях. Выявлению актуальных точек развития искусства способствуют сами художники, отстаивающие некоторые теоретические установки и манифестации личных представлений. А. Бенуа, К. Малевич, В. Кандинский и др. а также европейцы Г. Аполлинер, Р. Фрай, Г. Рид, А. Бар и др. составляют важную часть фактур дискуссионного поля.

В общих тенденциях важно отметить функцию художественной критики в вопросах того, что в философии именуется интенцией, категорией, на которую обратил особое внимание Гуссерль. При этом, повторим, что западноевропейская мысль приобретает черты экзистенциальности в оценке значения экспрессии формы — своего рода «артистического» жеста, либо созерцательности и самоуглубленности личного ощущения и философско-мировоззренческого понимания, что ярко представлено, в частности в венской школе искусствознания. В русской критике экзистенциальное имеет вид субъективного — ответственности и художника, и критика, озабоченных не столько исследованием личных ощущений, а духовной будущностью отечественного искусства.

Цель настоящего исследования. В соответствии с гипотезой цель исследования состоит в рассмотрении художественных объектов и суждений о них в отечественной художественной критике в уникальности изменений художественной культуры со 2-й пол. XIX века, которая должна быть очерчена той степенью объектно-субъектного понимания законов развития русского искусства, которая объясняет волю и свободу критика, сплавленную с творческим озарением мастера в отношении отечественной судьбы искусства и культуры. Искусство автора индивидуально, но оплодотворенное темой соборности, оно возвышает его общую национальную перспективу. Это важно понять для отметки общего культурного горизонта без чего невозможно находить достоверные этические меты, не только для произведений, рассматриваемых в исследовании, но и многих уже современных вещей.

Задачи исследования заключаются в необходимости установить содержание художественно-критической сферы в виде следующих положений:

1. Охарактеризовать принципы художественной критики как инструмента осмысления искусства *в аспекте народности и культурной парадигмы* текстов: в единстве различий точек зрения на процессы и задачи государственного строительства в отечественной культуре и искусстве.

2. Показать истоки и обосновать тему самоопределения художественной критики в специфике художественно-образных интерпретаций, обусловленных целостностью культуры,

[3] Кант И. Критика способности суждения. Собрание сочинений: В 6 т. — Т. 5. — М.: Мысль, 1966.

идеалами времени и вопросами стиля, также раскрыть основные проблемы ценностных и художественно-критических достижений в оценке роли и практик институций в отношении тезиса *о назначении искусства в России*.

3. Показать потенциал и проанализировать исторический опыт академических институций в сфере искусства, архитектурного делания, интерпретации искусствоведческих диалогов и точек зрения на решение задач и определения путей формирования художественно-критической мысли в российском искусствоведении.

4. Проиллюстрировать на материале критики и диалога о путях ее развития особенности синтеза художественно-критического потенциала искусствознания и его значение для формирования художественных проектов, включая международные.

5. Обосновать в художественно-критическом секторе феномен В.В. Стасова, гения русской культуры, как явления искусства, оказавшего ни с чем не сравнимое влияние на развитие отечественной художественной среды.

Объектом исследования принимаются художественные произведения, отмеченные в истории искусства как крупные художественно-исторические феномены и связанные с именами их творцов, определивших пути развития искусства, отраженного в ракурсе понятий художественно-критической мысли, соответствующей основным магистралям отечественной культуры.

Предметом исследования является художественно-образный потенциал в законах художественной критики и концентрированность на тех значениях образной системы, которые устанавливают предметное содержание критического ракурса и важность участия художественного критика в создании объективных и объемных панорам художественных достижений. Основой этого являются условия самоопределение художественной критики в отношении к результатам художественного творчества, идеалам времени, места в культурном процессе, и тенденциям государственной политики. Определяющим предмет направлением анализа служит постулат о выдающемся единстве личностей: критика-художника и критика теоретика, сплавленных в идее раскрытия национального культурно-исторического назначения искусства в России.

Методы исследования определяются целевыми идеями диссертации в соединении классических *историко-культурных и формально стилистических* программ анализа, способствующих раскрытию актуального для времени понимания изобразительных и выразительных средств произведений в тенденциях изменения их художественно-пластической структуры и аспектами живого общения на *основе принципов интервью и обсуждений* с ведущими специалистами, издателями, редакторами, мыслителями, крупными деятелями искусств по вопросам актуальных позиций в сфере художественного творчества. Основой данного методического плана служит положение *о художественности художественной критики,* сформулированного и апробированного автором, что важно в оценке образности художественного обобщения критической мыли. В свою очередь это легло в основание аспекта *художественный критик как явление искусства*, разработанного автором методологического положения, примененного к оценке личности В.В. Стасова.

Научная новизна исследования. Исследование устанавливает специфику художественной критики на основе культурологической дилеммы о *назначении искусства в*

России. Этот вопрос раскрыт на материале ряда позиций, составляющих содержание глав и структуру текста: собственно, в определении критической концептосферы; осознания художественно-текстового наследия как инструмента для понимания: позиций отечественных институций; системных вопросов критики в отношении междисциплинарных тем: живопись-музыка, архитектура-эстетика, художественная образность проектного мышления и др.

Такая позиция обусловлена особыми установками в секторе критического анализа в отмеченных выше методах. Это относится к вопросам трансляции достижений русской культуры, целью чего является формирование выразительных форм на основе раскрытия ее эстетических, искусствоведческих, социологических, социо-психологических составляющих. При этом суть заключена в сохранении общественно значимых культурных доминант, которые не меняются, независимо от технологических инноваций: коррекции, трансформации и даже политической деактуализации ряда направлений искусства. В условиях изменения технологического уклада в его индустриальном и постиндустриальном пространстве важно предусмотреть ситуации неоклассического установления критики и характеристику позиций ее вопрошания, вершиной чего являются творцы искусства, включая критиков искусства, осознающих себя в масштабе происходящих изменений и одновременно способных к объективной авторской оценке своего творчества.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Уточнение методологии в описании произведений художественно-критическими средствами позволяют характеризовать вопрос творческого метода описания образной характеристики и трактовать сам анализ как искусствоведческий ресурс, с помощью вводимых в контекст критики новых понятий: «личность в критике как явление искусства», «универсальные законы и пути художественной критики», «новый академический реализм», «неосимволизм как ключ современного искусства» и др. а также перегруппировки аналитического инструментария для разбора контекста социохудожественного содержания, также информации под углом драматургии авторского текста, обусловленную важностью оценок идей народности в структуре художественно-критических описаний.

2. Проблемные вопросы оценок средствами художественной критики процесса искусства важно рассматривать в тенденциях *художественности художественной критики*. Это предполагает уточнение области актуальных понятийных дискурсов на основе субъективных характеристик личности. В процессе раскрытия содержания и масштаба художественных произведений в идее их национального достояния на основе анализа и синтеза основополагающих факторов самого процесса важно культурологическое видение художественных идей и общественных ожиданий, а также объективизации впечатлений, порой парадоксальных в конкретном времени. Аналитическая специфика суждений в индивидуальной трактовке о единстве и множественности мыслечувственного опыта как феноменального основания самого критического дискурса, позволяет утверждать о непременности художественно-литературного таланта критика. Без этого не может состояться полноценное рассмотрение произведения как объективного и значимого феномена искусства.

3. Для раскрытия значимости институциональной основы художественно-критической части искусствоведения как пример взята центральная художественная институция — Российская академия художеств, сочетающая в себе академический потенциал под углом его

художественно-творческого и научного содержания, как основополагающего начала современного художественного процесса в России. Отобранный материал для анализа проблемы обусловлен основными направлениями и особенностями художественной политики в стране и речь идет об основополагающем тезисе «о назначении искусства в России», важного в понимании интуитивных начал творчества. Этот аспект анализируется в интерпретации художественных приоритетов руководства РАХ, также научных установок художественной критики, проводимых художественных выставок как примера творческой позиции и художественной сомасштабности искусства и жизни в материалах не только изобразительного, но также других направлений. Потенциал и исторический опыт в сфере академического изобразительного искусства, архитектурного делания, интерпретации искусствоведческих диалогов и точек зрения на проблемы искусства и др. позволяют определить пути формирования художественно-критической мысли.

4. Особая роль художественно-критического понимания творческих перспектив в вопросах эстетизации среды принадлежит вопросам критической оценки архитектурного наследия в его соподчиненности великим достижениям мирового искусства. Время отечественной архитектуры парадоксально разрывом идейных перспектив высоких форм, составляющих, с одной стороны, потенциал мировоззренческих поисков, которые легли в основание развития мировой архитектуры в XX веке, а с другой вынужденная из-за войн и стремительного формирования индустриального уклада технологическая унификация породила серое пространство геометрических объемов, не предполагающих поэтических перспектив в творчестве архитектора. Этот разрыв стал проблемой для обсуждения в XX веке в эпоху демократизации всех областей жизни СССР после XXVII съезда партии. Выбранные тематические направления характеризуются на основании связей личностного потенциала участников архитектурного будущего, анализа мнений профессиональной и государственной тематики в развитии архитектуры, классических достижений ее вершин в творчестве архитекторов и отечественных школ, формирование научного контента в теме «Прошлое и будущее классической архитектуры». Только в случае общей договоренности архитектурный процесс имеет шанс крупного разворота в реализации своего огромного потенциала.

5. Высшей формой художественно-критического наследия в диссертации определена личность художественного критика, как онтологического основания суждения, которая на примере творчества Владимира Васильевича Стасова формулируется как «явление искусства». Эта формула является своего рода вершиной искусствознания, достижимой только в случае счастливого и идеального совпадения масштаба личности с крупными достижениями времени, особенных культурно-биографических событий, напряженного процесса сопоставления фактографической панорамы художественных событий и памятников искусства, характером поиска смыслов в их национальном этическом развертывании контекстов деятельности, в основе чего заложено понимание универсальных форм художественного существования независимо от вида искусства, направления творческого поиска, текстового сопровождения, структура чего должна быть понята в связи языка, текста, гипертекста и дискурса времени, обусловленных коммуникативными векторами, раскрывающими специфику связей в системе общественного договора и имеющих вид литературно-художественного слова, в его абсолютном приближении к завершенной и ясной

форме художественно-критического мышления. Критическое высказывание выражает и формулирует определенную художественную реальность, само становится формой искусства и выступает с одной стороны, формой преемственности культурных ценностей, а с другой как сама культурная ценность, служащая наследованию опыта предшественников и смыслообразующим средством нового контента.

Теоретическое значение исследования. Исследование затрагивает критические аспекты 20-го начала 21 веков и обращено к основополагающим факторам, не зависящим от характера времени, направления художественных поисков и образующих своего рода матрицу, с помощью которой раскрываться в том числе и современная фактура произведений, а в ряде случаев могут дополняться понятия о прошлых исторических феноменах при обнаружении не выявленных прежде специфических особенностей художественной формы. Важно, что теоретическая основа учитывает культурологические аспекты. Это положение опирается на идею художественно-исторической специфики критической мысли, в основу которой положен обзор основных художественных феноменов в изобразительном искусстве и архитектуре и других видах искусства, представленных автором во многих статьях, монографиях, интервью и др. В исследовании устанавливается приоритет «субъективности художественно-критического наследия», что важно отделять от идеи художественной экзистенциальности и определения масштаба искусства в его общественном значении в отечественном искусстве. Феноменологический инструментарий критического жанра предопределяет в искусстве представление о масштабе личности, представленной его творческим наследием, где проблема истины и формы художественно-творческого существования критика позволяют заключить о творческой мощи, в которой различие и единство точек зрения на задачи культуры и искусства в его разных жанрах. Автор считает необходимым не согласиться с существующей точкой зрения, что «художественная критика представляет собой заключительную часть триады: “история искусства – теория искусства – художественная критика”» [4], так как именно рыцари художественная критики первыми выявляют программные перспективы искусства, благодаря чему происходит изменение теоретического ракурса на предмет искусства, и формируются условия нового тезауруса и впоследствии глоссария.

П**рактическое значение** определено тем, что основные идеи нашли место в материалах опубликованных статей, рецензий, вступлений, интервью, монографий (более пятисот публикаций), что важно и для общественного обсуждения, также обеспечения учебной «критической» инфраструктуры необходимыми материалами: спецкурсами, формами научно-образовательных и воспитательных мероприятий. Важное значение материалы имеют в решении вопросов выставочного проектирования. Художественно-критическая программа автора нашла применение в политике государственного регулирования сферой искусства, образования, просвещения, воспитания в период государственной службы в должности замминистра культуры РФ в России в начале 90-х годов.

Личный вклад автора состоит в концептуальном изложении дисциплины художественной критики в отечественном знании и методов ее научной систематизации.

---

[4] Салеев В. Художественная критика как феномен культуры // Южное сияние. 2018. № 4(28). URL: https://reading-hall.ru/publication.php?id=23777 (дата обращения: 05. 02.2025).

Структура исследования включает в себя введение, четыре главы основного текста, список литературы, приложение.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении раскрыта научная программа темы: актуальность, степень разработанности, гипотеза, цели, задачи, объект и предмет, методы исследования, а научная новизна и положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость исследования, характеризуют личный вклад исследователя и апробацию основных положений.

Глава 1. Художественная критика и культурный процесс содержит материалы по вопросам опорных позиций художественной критики.

1.1. Основоположения и методология критической оценки искусства рассмотрены аспекты методологии художественной критики и отмечается, в частности, отсутствие оговоренного категориального управления критическим инструментарием: актуального проработанного тезауруса и глоссария, исторически обусловленных не существом критической формы, а общественными идеями, например, противостоянием западничества и славянофильства в девятнадцатом веке. Стоит проблема актуальных методологических условий: согласование новых произведений в отношении общего художественного потенциала. В общей модели в искусстве наряду с гносеологией имеет значение телеологический аспект эпистемологии как методов познания. Еще одним вопросом является тема *«художественности художественной критики»*: гуманитарный смысл чего заключен в идее единства личности критика-художника и критика-теоретика, как феноменов духовной воли. То есть критика имеет вид художественного произведения.

1.2. Художественная критика в современном информационном и культурном строительстве[5] связана с вопросом *Что такое современный культурный процесс*. Это важно для понимания государствообразующих тенденций культуры и их информационного постулирования. В разделе рассматривается способность и необходимость живого представления прошлого или будущего произведения как настоящего, живущего в сознании нашего современника, что обусловлено природой самого человека как онтологического звена культуры, которое в границах культурного национального архетипа способно к порождению смыслов художественного события независимо от исторического времени. В современном искусствознании актуальность уточняется в отношении вопросов, относящихся к любому времени и категория «современный исторический культурный процесс» есть *состояние человеческого духа* и тогда очевидно, что современно, и что исторически имманентно в отношении прошедшего, но также и человеческой будущности.

I.3. Тема «Перестройка и художественная жизнь. Разворот идей в критике» [6] посвящено необходимости сверять искусство с новыми обстоятельствами культурного процесса и разворотом идей в критике. «*Художники проветривают свой дом»* — это тезис,

---

[5] Раздел подготовлен на основе лекций из цикла «Выдающиеся личности России» в Санкт-Петербургском гуманитарном университете / Золотов А.А. Современный культурный процесс и его осмысление средствами массовой информации (из опыта и личных наблюдений) / Сер. Избр. Лекции ун-та. Вып. 4. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 1988. – 88 с.

[6] Золотов А. Агентство печати «Новости». Комментарий политического обозревателя АПН по вопросам искусства и культуры, 1987.

который всякое сколько-нибудь существенное событие в жизни советского искусства воспринималось и оценивалось не только в своей «индивидуальности», но прежде всего в системе взаимосвязанных и довольно противоречивых явлений в художественной среде, характерных для советского периода. В разделе рассматриваются материалы VI съезда художников России, который показал подлинную картину тенденций в изобразительном искусстве, а также глубокую внутреннюю зависимость процессов чисто творческих от процессов общественных. Лейтмотив съезда определялся вопросами того, как не потерять самих себя и уже достигнутое отечественным искусством, — этой великой исторической целостностью.

1.4. Мир как культура и государственное управление культурой. подготовлен на основе интервью с А.А. Золотова журналу «Финансовый контроль» в 2002 году[7]. Основной лейтмотив — это поиск ответа на вопрос *Что делает государство культурным, и кто?* Особое вопрошание заключено в отношении культуры и общества: что есть культура; как можно объяснить успехи и экономические и творческие ряда театров; что важно в определении взаимоотношений между государством и культурой? Внутренним содержанием интервью является вопрос неприкосновенной духовной субстанции нашего культурного существования — и в профессиональном творчестве, и в профессиональном восприятии искусства нашими зрителями. Люди по обе стороны произведения существуют в реалиях финансового контроля и самоконтроля. Отношения культуры и общества складываются не идеально, трудно, отчего состояние нашей культуры как таковой в весьма высокой степени драматично. В связи с этим тезисом в материалах интервью теперь можно выделить проблему, что симфония возможна только при условии ответственности всех частей общества друг перед другом: культуры перед жизнью, жизни перед культурой. Замечательный русский священник и философ отец Сергий Булгаков по своему первоначальному образованию был экономистом. Он создал большой труд «Философия хозяйства», утвердив понятие не «мир через культуру», а «мир как культура».

ГЛАВА II. Академическое наследие как ветрило отечественных художественных институций посвящена нескольким вопросам.

В разделе II.1. Российская Академия художеств. Роль в современном культурном процессе: поиск программных идей[8] отмечается, что Российская академия художеств, отнесена Указом Президента России к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации как высшая государственная творческая, научная организация страны, как исторически сложившуюся систему, аккумулирующую творчество и культурно-просветительскую деятельность художников и искусствоведов, а также деятелей других отраслей искусства и художественных наук, создавая целостное художественное сообщество. И в наиболее общем виде феноменальную культурную институцию. Это очень серьезные положения Устава Академии и сегодня Академии определена особо трудная главная роль, особо ответственная сфера. В разделе раскрывается то, что фактически мы являемся

[7] Золотов А. Интервью журналу «Финансовый контроль», 2002.
[8] Из выступления на Общем собрании РАХ. Остров радости. Зураб Церетели как образ жизни в искусстве

свидетелями того, что Академия художеств — это уже не только Академия художников, но и Академия художеств как таковых. Во-первых, Академия влияет на образовательную среду двух институтов/академий, учредителем которых стало Министерство культуры, а преподавателями являются многие академики РАХ. Но существует еще музейные институции и классические университеты, в которых есть представительство, что очень важно, академиков РАХ и в том числе членов ученых советов и преподавателей. При этом сотрудничество академической творческой и образовательной среды в широком поле образования искусства и дизайна укреплено составом членкоров, действительных и почетных членов РАХ, включая представителей художественно-педагогической, технической, гуманитарной сфер и, соответственно, академическая основа оказывает прямое и опосредованное влияние не только на творческую среду, но и всю систему подготовки преподавателей колледжей, училищ, школ искусств, средней школы. В отношении перспектив исследования методов художественно-критического направления следует сказать, что непосредственно вопросами художественной критики занят отдел художественной критики НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. В его состав входили выдающиеся отечественные ученые академической школы – М.В. Алпатов, Ю.Д. Колпинский, В.С. Кеменов, Е.О. Ротенберг, А.Д. Чегодаев, Б.В. Веймарн, В.П. Толстой, М.А. Чегодаева, В.С. Турчин, А.В. Толстой и многие другие»[9]. Деятельность в области теории и истории изобразительных искусств и архитектуры входила в число основных задач Академии еще при императоре Петре и в Уставе Академии художеств и наук отмечено: «Сие есть собственный образец академии художеств и наук», что подчеркнуто решением Сената в 1757 году при преобразовании Академии Художеств в отдельное учреждение. В настоящее время стоит сложная проблема формирования новой методологии художественно-критического видения национальных перспектив искусства.

Раздел II.2. К проблеме художественной сомасштабности искусства и жизни призван уточнить обстоятельство, которое отмечено выше: оценка тенденций в методах рассмотрения процесса, в условиях, когда классических средств искусствоведения уже недостаточно для оценки масштаба и значения произведения и стоит вопрос того как анализировать обостряющийся дух времени в создаваемых художниками произведений, и здесь усиливается значение психологического портрета художника самого по себе. Если работы не впечатляют — не рождается и некое чувство, и интерес к личности художника[10]. Материал данного раздела посвящен ряду произведений и их автору Зурабу Церетели — признанного не только в мире Художника живописи, скульптуры, графики, эмали, но в среде сложных творческих отношений. Особое значение личности Зураба Константиновича имеет вопрос организационных перспектив академии, например, создание *Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств в Тбилиси.* Этой идеей грезил еще великий грузинский художник Нико Пиросмани. И все же появился в Тбилиси дом, где художники из разных стран, разные по духу, почерку, внутренним устремлениям смогут собираться, являя

[9] Отделение искусствознания и художественной критики. – URL: https://rah.ru/the_academy_today/struktura/otdeleniya/otdelenie_iskusstvoznaniya/ (обращение 02.02.2025)
[10] ОСТРОВ РАДОСТИ. Зураб Церетели как образ жизни в искусстве. Строки интерпретаций/ по материалам частью публиковавшихся в специальных изданиях, но все вместе впервые они вошли в отдельное малотиражное издание «Остров радости», предпринятое автором к 4 января 2019 года — юбилею народного художника СССР и России Зураба Константиновича Церетели.

свое искусство друг другу и людям, что будут к ним заходить на проспект Руставели, 27, в Музей современного искусства Зураба Церетели. Но идея шире. Церетели задумал мощную интернациональную музейно-выставочную структуру, в которую — вслед Москве и Тбилиси — должны войти Париж и Нью-Йорк. Именно масштаб личности как художника и организатора художественной жизни в стране, доверие со стороны творческого сообщества, понимание и поддержка государством культурообразующих творческих инициатив есть один из столпов отечественной культуры.

Раздел II.3. Правда отношений, или новый академический реализм Зураба Церетели продолжает тему художественной оценки масштаба художника в ракурсе пластических поисков художественной перспективы. В частности, это отражено в материалах конференции XXIV «Алпатовских чтениях» (2014 года), где центральной темой стала «Современное искусство и идентичность художника». В разделе приводятся размышления о реальном современном художнике, работы которого мы хорошо знаем и искренне включаем в круг своих личных культурных обретений. Они неизменно привносят в нашу жизнь так недостающее и нынешнему (то есть современному) искусству, и нам самим в художественной и жизненной каждодневности чувство восторга. Все складывается, когда заходит речь об уникальном искусстве и редкостной судьбе Зураба Константиновича: Петр Первый работы Церетели — неопровержимая вертикаль исторического московского пространства, скульптуры Дмитрия Шостаковича, Чингиза Айтматова, Осипа Мандельштама, Юрия Любимова, Лучано Паваротти, А.С. Пушкина — в залах Галереи искусств на Пречистенке, памятника Марине Цветаевой на Атлантическом французском берегу, или теперь перед явившейся Парижу 25 октября 2014-го статуей Иоанна Павла Второго у Собора Парижской Богоматери позволяют осознать, что люди эти, многих из которых ты видел, а то и знал лично, обращают к тебе свой взор, вглядываются в тебя, узнают тебя в минуту правдивого незримого соприкосновения с образами в их целостной, пластически монументальной обобщенности жеста, позы, изысканных движений… Церетели отважно дарит нам не только образную правду изображения (узнавания, проникновения и открытия воплощенной личности), но правду отношений — героя и людей вокруг; художника и избранного им героя; художника и материала жизни; художника и человека в художнике. «Это мой крик души!» — нередко можно услышать от Зураба Константиновича, идет ли речь о его новой работе или о решительном поступке, действии в сфере общественной и государственной. Но произносится это без всякого крика, лирично и монументально одновременно. Все его творчество — это крик души. Но души Художника! Большого художника. В современном искусстве важно видеть тенденции целостного проявления разнообразных, разнохарактерных и разнонаправленных художественных откровений. И идентичность художника — самому себе, времени, народу и Чистому искусству — в образе Зураба Церетели обретает свой ясный, подлинный смысл и еще многие образные и чисто эстетические смыслы. ...Святослав Рихтер написал о Сергее Прокофьеве: «Он сам творил энергию». Вот и Зураб Церетели сам творит Энергию. Энергию свободного ликования в заоблачных высях правды художественных отношений[11].

[11] Впервые — «XXIV Алпатовские чтения «Современное искусство и идентичность художника». К юбилею президента Российской академии художеств З.К. Церетели.
Том I. Скульптура». Москва, 2015

В разделе II.4. О категории неосимволизма — подходы к понятию [12] в качестве экспозиции взята тема, связанная, с именем Анна Зегерс немецкой писательницы, жившей в Германской Демократической Республике, хорошо известной в СССР, которая в 1972 опубликовала большой рассказ (или, может быть, точнее — развернутый критический этюд в облике рассказа) — «Встреча в пути». Фантазия и направленная мысль автора свели в этом сочинении, символически выстроенном в духе и характере избранных героев, великих писателей мира сего — Гофмана и Гоголя. И еще Франца Кафку. В символической реальности такая «встреча в пути» могла состояться, и хорошо, что она состоялась — пусть благодаря внутреннему душевному движению, которому повиновалась писательница Анна Зегерс. Этот ракурс видится приветным знаком из НЕОСИМВОЛИЗМА, характеризующего и по-своему открывающего возможности нынешнего времени в искусстве, а также и возможности спастись искусством в нынешнее время, когда *наступает на нас и давит вся дробь прихотей и наслаждений, над выдумками которых ломает голову наш... век...* — это строки Гоголя из 1831 года. Но и XX, и XXI век — все наши! «Славянские композиторы» Ильи Репина, уже давно избрали своим домом Большой зал Московской консерватории и вряд ли Вы размышляете о том, что собраться вместе все эти достойнейшие люди практически не могли — разве лишь некоторые из них: Глинка — Балакирев —Одоевский, чехи Сметана и Направник, поляки Шопен и Монюшко, русские — Даргомыжский, братья Антон и Николай Рубинштейны, Львов, Алябьев, Серова (отец художника), великана Римского-Корсакова. И здесь, в символической реальности, «встреча в пути» состоялась. Состоялась — по воле символистски мыслившего Репина, воплотив для нас на века *общность сущностей*, собравшихся вместе — на полотне — знаменательных художественных личностей из мира вечно современного Искусства...

Раздел II.5. Неосимволизм художественного языка Д.Д. Жилинского подготовлен с тем, чтобы особой и отдельной символистской печатью поэтически трагического благородства во всем, на мой взгляд, отметить исключительную художественную индивидуальность почившего 29 июля 2015 года академика Дмитрия Дмитриевича Жилинского.

Жилинский — олицетворение художественной Красоты. Это тот, из редчайших, особенный случай, когда кажется, что данное явление искусства, данный художник были всегда и совсем не требуют наших оценок, однако магически приковывают к себе наше сердечное внимание, увлекают наш интеллект, восхищают в нас дотоле неведомое состояние-мысль, состояние-чувство, состояние-приближение. Мы словно приближаемся к тому, что, оказывается, было в нас — к тому, что включило в себя нас и стало нами.

Жилинский — классик живого современного искусства. Уникальный мастер рисунка, композиции, поэт «осязаемого пространства». Единственный в своем роде живописец. Его живопись впечатляет внутренней выразительностью, будто не связанной с прикосновением руки художника, личностным темпераментом и вообще всем, что по эту сторону полотна.

(P.S. Публикуемые здесь работы о творчестве Зураба Константиновича Церетели вошли в издание «Остров радости. Зураб Церетели как образ Жизни в искусстве. Строки интерпретаций». Москва, Полиграфическая мастерская С. Столярского, 4 января 2019).

[12] Впервые в статье автора: Золотов А.А. Встреча в пути, или Неосимволизм. Художественная практика и подходы к понятию / Символизм. Новые ракурсы/ Сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. М.: Канон-Плюс, 2017. 640 с.

Будто все проступило на полотно само, из глубин иной, не живописной реальности. Будто все проникло на полотно в своем обнаженном, природном цвете и пространственной завершенности, все пришло из глубинной жизни за полотном, из атмосферы. При этом все четко, строго, красиво, остановлено. Вне времени. Время при этом наше, никакое иное, ощущаемое изнутри. Жилинский — живописец неопознанной правды жизни.

...Круг имен, здесь прозвучавших, конечно же, не полон. Хрупкое вечное Время не делится на реально сменяющиеся годы. Оно живо символами. Оно само по себе СИМВОЛ и длит самое себя в символистском художественном сознании. Оно рождает СВОИХ ХУДОЖНИКОВ, конгениальных переживаниям вечного Времени разной поры и виденному наяву в своем, реально изжитом Времени. *Неосимволизм — это Дар!* Дар бесценной бесконечности, искусства *расставаться…* и *встреч в пути*...

Глава III. «Архитектурный глоссарий» художественной критики.

В разделе III.1. Архитектура: путь к Возрождению. К итогам VIII съезда Союза архитекторов СССР [13]. Сегодня воображение мировой семьи человеческой в тревоге рождает Образ XXI века. Но «век архитектуры» (и это прекрасно ощущал Гоголь)[14] столь же долог, сколь долог будет путь человеческий на земле. Вот этого-то самоощущения «творцов и поэтов» (безотносительно к объективной степени дарования) и недостает сегодня многим нашим архитекторам разных поколений. Причин тому немало — и объективных, и субъективных. Со всей страстью и строгостью — гражданской, художественной, профессиональной и чисто человеческой — они были вскрыты Всесоюзным съездом архитекторов. VIII съезд открылся в Большом Кремлевском дворце в присутствии высших руководителей партии и государства и «бурлил» еще целых два дня, в просторном конгресс-зале одного из новейших сооружений в исторически сложившейся центральной части Москвы — на Трубной площади. Съезд архитекторов показался все-таки особенно важным. Сегодня со всей очевидностью предстает перед нами живая диалектика массового строительства: оно ведет за собой обезличивание архитектурного творчества, падение престижа профессии архитектора. Но и новое осознание спасительной миссии архитектора будущего. Как же соединить существующую действительность в архитектуре и строительстве с экономикой и социологией; как перестроить практику проектирования и воспитать художественный вкус у всех, от кого зависят судьбы нашего градостроительства; как вернуть архитектуре ее исключительное место в жизни обновляющегося советского общества; как сохранить историческую застройку старых городов и в то же время не лишить современные центры возможности жить и развиваться сообразно новым представлениям о художественном языке архитектуры — языке, которым заговорит пространство вокруг человека, возводимое и создаваемое самим человеком?! Трудные, неотступные и вдохновляющие своею сложностью вопросы. Решить их может только искусство архитектуры, которое увлечет за собой строительную мысль, технику и технологии, но жизнь внутри Союза архитекторов должна преобразиться. Было избрано новое правление Союза и новый первый секретарь Союза

[13] Впервые — «Вестник», Агентство печати «Новости», 1987.

[14] В трактате «Об архитектуре нынешнего времени» он писал: «Мне всегда становится грустно, когда я гляжу на новые здания… Невольно втесняется мысль: неужели прошел невозвратимо век архитектуры? Неужели величие и гениальность больше не посетят нас? ….» .

архитекторов, Юрий Платонов — один из талантливейших современных советских архитекторов, художник глубокой культуры, неукоснительной нравственной дисциплины и неуемного творческого темперамента.

В разделе III.2. Юрий Платонов. Архитектор культурной мысли[15] отмечено, что Юрий Павлович свой путь в искусстве архитектуры и реальностях архитектурного дела прошел и завершил как истинный Художник — артистично, убеждающе выразительно, изысканно скромно, в красоте личного творчества и любовном признании профессиональной среды. При всем том Юрий Платонов оставался *художником-деятелем* неколебимой авторитетности, возвысившим Искусство масштабом своей личности. Его проникающее обаяние было природно, но и воспитано воздвигнутой поколениями культурой. Среди работ Ю. Платонова — новое здание Академии наук СССР и музей палеонтологии в Москве, Академический городок в Пущино под Москвой, комплекс сибирского отделения Академии сельскохозяйственных наук под Новосибирском. Его проект Центра Помпиду в Париже был отмечен высокой премией. Впереди великие труды.

Художественное восприятие творческих начал самой Жизни вело архитектуру Платонова и его собственную историю. Историю, преисполненную неизбывных трагических вторжений и испытующих преодолений в материале искусства, обращенного к вечности и доверяющего себя вечности как живому гармоническому пространству.

Академика Платонова — искренне почитаемого в Российской академии художеств уникального русского архитектора из нашего боевого времени воспринимают как свободного, тонкого, во всем блистательного, чуткого к жизни и людям. Красивого в мастерстве, образованности и располагающей доброте нрава. Во всем совершенного мыслящего художника.

В разделе III.3. Когда знакомишься с проектами... В мастерской-школе академика Ивана Владиславовича Жолтовского[16]. Главу мастерской А.В. Луначарский в письме к В.И. Ленину охарактеризовал так: «Самый выдающийся русский архитектор, приобретший всероссийское и европейское имя». Владимир Ильич в первые же дни после победы Октября привлек архитектора к разработке проекта новой Москвы. Под руководством Жолтовского в 1918-1923 годах составлялся первый план реконструкции нашей столицы. Все постройки Ивана Владиславовича трудно перечислить. Здесь жилые дома и крупные общественные здания, заводы и электростанции, памятники и парки, элеваторы и железнодорожные сооружения, дачные поселки и санатории.

У Жолтовского целые поколения учеников. В течение долгого времени он был творческим руководителем Московского архитектурного института. С конца 1945 года старейший русский зодчий возглавляет специально созданную архитектурную мастерскую-школу. В ней не только проектируют здания и сооружения. В самом процессе проектирования и строительства Жолтовский воспитывает «высоких» зодчих, мастеров архитектуры. Под

[15] Впервые — сайт Российской академии художеств, 2016

[16] Впервые — Золотов А.А. Когда знакомишься с проектами... В мастерской-школе академика Ивана Владиславовича Жолтовского «Комсомольская правда», 23 марта 1957. Также см: Золотов А.А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. Часть 1. Изобразительное искусство. Кино и телевидение. Театр. Встречи в искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – С. 75-77.

руководством Ивана Владиславовича Жолтовского молодые зодчие, инженеры, техники совершенствуют свое мастерство. И когда покидаешь мастерскую-школу старейшего зодчего, уносишь с собой его замечательные слова: «У нас талантливейшая молодежь. Если мы верно направим этих пытливых, думающих юношей и девушек, мечтающих отдать все силы народу, они создадут творения, каких не знал мир».

В разделе III.4. О коллективной монографии «Прошлое и будущее классической архитектуры» [17] (Швидковский и др. 2017) охарактеризованы ракурсы в представленной ученому совету монографии «Прошлое и будущее классической архитектуры» — рукопись о 30 авторских листах, которая станет, с уверенностью можно полагать, именно той научной Книгой, что увлекает и концентрирует живую постигающую мысль; обращает ее к новым, обоснованным, основательным интерпретациям очерченной сферы профессионального знания и целостного художественного мышления; являет свою систему взглядов на самый процесс движения-развития Архитектуры как Искусства, рожденного самой изначальностью Жизни, ее Каждодневностью и ее же устремленной к вечности Идеальностью.

Монография рассматривает классическую архитектурную традицию — как она проявляет себя или не дает забыть о себе — в мышлении и реальном творчестве архитекторов от античности до наших дней. Кроме того, на обширнейшем художественно-историческом материале рассматриваются возможности развития классической архитектурной традиции в драматическом развороте событий современности. Возможности уже проявленные, очевидно возможные и потенциальные. Это весьма и весьма ценно — для состояния умов и профессиональной устремленности новых архитектурных поколений, в образовательном процессе и последующем творческом существовании. Охват исторического и современного материала в этой работе свидетельствует об исключительной эрудиции авторов и их настоящем погружении в изучаемую проблему. В разделе «Меняющийся образ античности в истории русской архитектуры» рассматривается, например, бытование в русской архитектуре второй половины XV — первой трети XVI в. идеалов классической архитектуры, воспринятых через посредство византийских и итальянских влияний. Вот эта сложность художественного образа в архитектуре в рецензируемой работе прочувствована как живая художественная субстанция. От этого восприятие работы обретает еще и чисто художественную радость.

Глава IV. Владимир Стасов как явление искусства затрагивает самый сложный аспект личностного существования в профессии критик. Эпиграфом взяты слова А.С. Пушкина из «Евгений Онегин»: «*Ужели слово найдено? Часы бегут…»* и строки из письма В.В. Стасова графу Льву Николаевичу Толстому: «С самого появления в свет вашей книги “Что такое искусство” я ревностно изучаю ее и не перестаю ею восхищаться, почти во всем. Мне кажется, она водворяет новую эру в искусстве, потому что с необыкновенною глубиной и силой выполняет главную задачу художественных книг в наше время: разглядеть и выставить на всеобщий вид ту массу предрассудков и фальшивых мнений, которые долгими столетиями накопились над искусством и держат его иногда в тяжких цепях. Решаясь теперь напечатать и мои соображения по этому делу, я считаю себя счастливым, что вы позволили

[17] Золотов А.А Рецензия для ученого совета НИИ РАХ (2018) на книгу Швидковский Д.О., Есаулов Г.В., Карелин Д.А., Ревзина Ю.Е. Прошлое и будущее классической архитектуры / отв. ред. Куликова И.Б. – М.: «Архитектура: С», 2017. – 528 с.

мне посвятить вам мой труд, быть может, в иных пунктах соприкасающийся с вашим[18].

Раздел IV.1. Владимир Васильевич Стасов в биографической прописи он представлен как историческая личность – феномен свободной воли, подготовленной культурой Нового времени и сохраняющей в позиции художественного критика величие слова, впитавшего себя культуру Мира и России. Стасов — это писатель об искусстве! Большой русский писатель об искусстве. Да, великий художественный критик, которому открылись и искусство изобразительное, и музыка, и литература, археология, библиотечное дело… Все ему было открыто как ученому, критику-исследователю. И все же, все же, все же… Стасов — писатель!

Приводится характеристика и особенности становления личности Владимира Васильевича (1824-1906) выросшего в семье архитектора и академика Василия Стасова (г. Санкт-Петербург), его разностороннем жизненном опыте; постижении сферы права, что очень важно для этических смыслов юридизма в вопросах этикоэстетической гуманитарности. Сложные перипетии, в том числе искушения идеями петрашевцев – утопических социалистов и демократов во главе с В.Г. Белинским и А.И. Герценом, длились три года, но это было крайне важно для понимания действительного переустройства России. Отсидев в Петропавловской крепости и выйдя в 1851 году в отставку, он – советник по искусству при промышленнике и меценате Анатолии Демидове. За границей В.В. Стасов трудился в ряде библиотек и архивов зарубежья, посещал русских художников и архитекторов, проживавших в Италии. Был приверженцем академизма и романтизма А. Брюллова, новатора исторического жанра С. Иванова поздних романтиков М. Воробьева и И. Айвазовского. Три года, проведенные за границей, оказались весьма плодотворными в становлении будущего критика и уже в 1855 году в Отделении зарубежных изданий о России в Публичной библиотеке он принял участие в упорядочении фонда «Россика» в Отделении изящных искусств и технологий, и в обслуживании читателей. Авторитет В.В. Стасова уже в конце 1856 года был столь велик, что Корф Модест, директор Публичной библиотеки в Петербурге, предложил тридцатидвухлетнему Владимиру Васильевичу место своего помощника для составления материалов по царствованию и истории жизни царя Николая I. Разнообразие деятельности потрясают: он составляет кадастр в Публичной библиотеке информационных материалов о текущих событиях и новых поступлениях, годовые и за десятилетие (1849-1859) отчеты. То есть фактически создана фундаментальные принципы в содержании библиотечных фондов. В.В. Стасов принимал участие в создании экспозиции изданий раннего этапа церковно-русского и славянского книгопечатания, редких рукописей, автографов известных россиян, старообрядческих (церковно-славянских) крюковых рукописей XI-XIX веков и ряда иных материалов. С 1872 года Владимир Васильевич, заведуя Художественным отделом до 1906 года, то есть до конца жизни — тридцать четыре года, находился в гуще творческой жизни, консультируя композиторов, художников, писателей и собирая рукописи русских деятелей искусства, составивших наиболее полные архивы петербургских композиторов в Российской национальной библиотеке. Очевидно, что проникновенная способность Владимира Васильевича быть в истине искусства жгуче сформирована одновременно его устремлениями к культурно-энциклопедическому охвату сути художественных событий в поле различных

[18] Стасов В.В. Искусство XIX века». Собрание сочинений В.В. Стасова. Том IV. С.-Петербург. 1906.

областей деятельности по сбору, хранению и систематизации произведений, и одновременно понимании масштаба исторического момента культурной истории России. И безусловно чин тайного советника, полученный им в 60 лет (в 1884 г.), означал высокое право влиять на судьбы российской культуры. В честь 40-летия служения искусству в Императорской публичной библиотеке был установлен бюст Владимиру Васильевичу и выпущено впервые собрание его сочинений, вошедшие в сокровищницу анналов отечественной мысли. Стасов Владимир, вместе одним из дражайших друзей Львом Толстым, в 1900 году были избраны почетными членами Императорской Санкт-Петербургской Академии Наук[19].

Раздел IV.2. Воля художественно-критического существования Владимира Владимировича Стасова отмечено, что в работе «Двадцать пять лет русского искусства» (глава 1 «Наша скульптура») Стасов высказывает свое сокровенное: «Не в одном только таланте состоит все дело в искусстве; для него есть что-то такое, […] чего не заменит никакой талант, никакое мастерство, никакая виртуозность, что-то такое, без чего все они мертвы и ничтожны будут; это — здоровое, светлое, прямое чувство, мысль, понятие жизни».

Искусству Стасова в полной мере присуще это здоровое, светлое, прямое чувство, мысль и понятие жизни: *не тот большой художник, кто только фуги, руки и ноги знает и умеет — а у кого внутри растет и зреет правда, у кого внутри ревнивое и беспокойное, никогда не замолкающее чувство истины на все, на все...* Это из письма Владимира Васильевича к Мусоргскому от октября 1876 года. Речь здесь о *большом художнике!* Большой художник — образ, он включает представление о высоком профессионализме — включает, но не исчерпывает. *Чувство истины* на все, на все — никогда не замолкающее, ревнивое и беспокойное Чувство внутри самого себя — оно растет, и с ним зреет правда! В этом и есть тайна *большого художника*. В этом и тайна самого Стасова. *Чувство истины,* органически пронизывающее художественную структуру личности Стасова, впитало в себя и *чувство Времени, и сознание Времени, и вопросы Времени*. «Кроме изучения нужен талант, нужна специальная способность»[20], — утверждал В.В. Стасов в одной из своих полемических статей. *Изучение* тяготеет к документализму. *Талант, специальная способность* — непременное требование художественности.

В разделе IV.3. Художественно-образное постижение феномена как «явления искусства» подводит нас к, пожалуй, к главной мысли и вопросу что же такое «явление искусства»? Что мы вкладываем в эти слова, в это понятие (?) и почему нельзя ограничиваться характеристикой «Стасов — замечательный критик, выдающийся критик, великий критик», а важно обратиться к формуле «явление искусства»? Потому что именно личность Стасова, его творчество и жизнь являют собой особый «выход культурного пласта» на поверхность жизни. Это случается редко, но случается, и определяет многое в процессе развития искусства и мысли об искусстве надолго вперед. С точки зрения автора, искусством становится то, что *выходит за пределы искусства*. Фигура Владимира Стасова столь привлекательна для рассуждений о нем различного толка, что он во всем неожиданен, неординарен и затем уже необыкновенен. Его не ждали, но он явился. В художественной критике вообще никого не

[19] Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. — М.: Сов. энциклопедия, 1986. — С. 1270.
[20] Стасов В.В. Моим оппонентам. — Новости и биржевая газета. 1887. № 149. 3 июня

ждут, просто время от времени рождаются неординарные художественные личности, которые оглядывают пространство в искусстве вокруг и выделяют, отмечают, указывают, анализируют особого рода примечательные события, говорят о них, пишут, акцентируют на них внимание специалистов и публики и тем самым создают некие материалы к истории искусства и художественного сообщества. Здесь важен, прежде всего, масштаб личности критика. Кто он, чтобы судить?

Возможно ли характеризовать Белинского как явление ИСКУССТВА»? Скорее даже «нет», при всем том, что Белинский великий критик. Стасов — иное. Он весь, плоть от плоти, — искусство. Он будто выткан из материала искусства. Его человеческий характер, личностная страсть, едва ли не всеобъемлющность образования, а еще прежде практически безошибочное чутье, великая интуиция, проницательность и прозорливость оказались будто воздеты, как царские одежды, или, напротив, вериги, на все индивидуально эгоистическое, что есть в человеке творческого склада. Характерны несовпадения взглядов на искусство Стасова и Дягилева. Последний тонкий знаток психологии европейцев следовал общеевропейским тенденциям. Его занимало индивидуальное представление художника о красоте самого себя и себе подобных, самолично «избранных», хотя бы и талантливых. Но великое искусство рождается из сродства времени и народа. Стасов — писатель об искусстве в необычайно широком размахе наших забот и представлений, с искусством связанных. Его писательский характер, открывающийся в его слове, в его текстах, с трудом можно «упаковать» в понятие «стиль» — настолько естественна его писательская речь, настолько точно выражает его писательское слово мысль автора, рожденную органическим «чувством художественности», ощущением непосредственного подлинного «вещества искусства», собственно, дыхания художественного создания.

Присутствие «вещества искусства» в самой мысли Стасова, в его «чувстве-мысли», мощно сопрягает все разновысотные пласты восприятия искусства Владимира Стасова – «полетность» мысли… Стасова не просто «фонтан эмоций» —душа рождала мысль-стрелу из «вещества искусства». Поэтому (?) они так подружились со Львом Николаевичем Толстым.

Раздел IV.4. Владимир Васильевич Стасов и его «галактическое» сияние». Масштаб художественной личности Стасова и *сомасштабность,* или, напротив, отсутствие *сомасштабности* с другими участниками художественного процесса, во многом влияют на ход мыслей критика, накал чувств, рождающих некие итоговые рассуждения на каждый определенный период размышлений и момент высказывания. *Несомасштабность* личностей и так или иначе воздействующих, влияющих на окружающую среду итогов их размышлений, суждений и составляют природу разноречий, разногласий, конфликтов в художественной среде и далеко за ее пределами.

Суждения Стасова об установках хорошо известного ему и в личном плане Дягилева (Сергей Павлович Дягилев входил в круг родственно-близких Владимиру Васильевичу людей) объясняются, прежде всего (если взглянуть «в корень» проблемы) и именно *несомасштабностью* жизненных устоев, художественной направленности, пониманием жизненных и художественных задач в искусстве.

Несомасштабность мышления и творческой устремленности — основа множества художественных и общемировых конфликтов, и здесь может идти речь уже не только о

Стасове и Дягилеве. Стасов — это национальный характер. В этом характере, в поистине баховской полифонии, сочетаются — влияют друг на друга, открывают друг другу возможности роста, пространственную широту интересов, неожиданность и глубину погружений в самое себя и в мировую атмосферу — черты и свойства, открывающие в целостности редчайший разбор талантов глубинно научного и одновременно поэтического притяжения.

Стасов всею своей жизнью, а прожил он 82 года, выдержал характер, не изменил себе. Сам менялся, решал для себя очень важные и сложные вопросы-проблемы, и в творчестве, и в жизни. Он не был рабом своего характера, просто его поступки, действия, его каждодневность проистекали из свойств характера — исключительно целостного характера, целостной и цельной личности. Стасова высоко ценил Максим Горького: *Вот человек, который делал все что мог, и все что мог — сделал…* В этом индивидуальная и чисто художественная особенность структуры личности Стасова.

В силу структуры своей чисто художественной личности и нравственной убежденности, которая никак не разнилась с его идейной убежденностью, Владимир Стасов оказался человеком самотворящим в двух направлениях в одновременности: его художественно-критические и научные произведения являют собой объективную ценность как открытие личностных проявлений в искусстве целого ряда, а то и множества художников вокруг и в истории, давней и недавней. Но одновременно его сочинения были откликом для многих художников разного рода и склада просто на их живое существование. В этом важная особенность творческой жизни и личности Стасова: он жил сам по себе, что называется, «своею жизнью», но жил при этом и жизнью многих других, включая их в себя, сопереживая им и как бы возвращая в окружающий мир их же самих, но уже в ранге искусства, художественного отклика. Стасов сохранил для нас живую ткань искусства своего времени в лицах и отношениях с «Обществом».

Жизнь искусства протекает в диалоге — внутреннем и «публичном», слышимом и неслышном. Всегда ощущается или есть в реальности собеседник — реальный или внутренний, воображаемый. Речь может идти и о диалоге художника с самим собой, и о диалоге культур, диалоге времен. Важно, чтобы диалог этот длился, не прерывался, не обретал болезненные формы (когда одна сторона слышит, а другая не слышит — и оттого отвечает невпопад или вовсе не отвечает). Для того чтобы диалог длился, необходимо чувство открытости, из которого возникает ощущение готовности к диалогу и желание его длить. Владимиру Стасову было в самой высокой степени присуще «чувство открытости». Применительно к Стасову я характеризовал бы это чувство как «чувство восторга».

«Чувство открытости», присущее Стасову, и было его восторгом — восторгом от многообразия художественного мира, восторгом-печалью от несообразности этого мира, который он так остро чувствовал, который был ему открыт. Стасовское «чувство восторга» — это органически переживаемое и по-своему изживаемое, строгое, взыскательное, избирательное чувство, и в итоге — историческое чувство.

Владимир Васильевич Стасов для меня — воплощение «свободы творчества». Многое о «свободе творчества» написано и сказано. Прежде всего, в поле рассмотрения оказываются различные аспекты пристальных отношений общества и государства с культурой во всей ее

целостности (искусством в особенности) и реальным художником во множестве частностей его творческого и жизненного существования.

Что еще важно. То, что понятие «народ» в рассуждениях об искусстве звучало для него символически! Пылкий природный демократизм Стасова жил (в его сознании) в искусстве и литературе, если угодно, «идейно», но еще прежде того —в художественном обращении К ЛЮДЯМ, множеству людей разных сословий, разных граней воспитания и образования, но сопряженным в единении духа и историческом сознании, приверженном высокому чувству «Отечества».

Отсюда все сложности и тонкости отношений Стасова с «Миром искусства» и новейшими тенденциями XX века, сузившими адрес своего творчества, возведя личностные проявления в произведениях того или иного рода в ранг «независимости» от большой аудитории в поисках «аудитории ценителей».

«Чувство беспочвенности», «свободы» от внутренней поглощенности природностью своего таланта, причастности его к исторической народной жизни в большой степени восторжествовало в искусстве XX столетия и далее — ради придуманной «глобальности», желания повсеместной известности и славы, успеха (включая материальный успех), желания нравиться всем и повсюду. На чье-то безвестное чужое попечение осталось изначальное и, может быть, единственное, что мог бы прибавить к общемировому художественному пространству ты и только ты. Владимиру Стасову «чувство беспочвенности» было неведомо. С высоты вдохновляющего национального чувства чутко внимал он ***мировой одновременности***, которую наблюдал и изучал с любовным вниманием и неподдельным интересом. Отсюда статьи о Гюго и Золя, отсюда бурное удивление всплеском вагнеровских суждений об иудаизме в музыке, отсюда такое почтительное отношение к высказываниям Джона Рескина и неистовая любовь к Шопену и Баху, Листу, Шуману и Берлиозу…

Стасов еще и потому явление искусства, а не только притягивающий историческое внимание персонаж, что для нас важны и поучительны его суждения и деяния в их целостности. Для нас важны и поучительны не только стасовские апологии, большинство из которых обрели историческую пророческую правомерность, но также и «неприятия» Стасова-критика и неповторимого деятеля отечественной культуры. Это важно. Понимающие друзья Стасова наградили его именем «Бах», ибо Иоганн Себастьян Бах в обыденном сознании — символ человеческого расслышания навсегда живой вечности. Люди-художники, их создания, восчувствие неотвратимого влияния на окружающее и окружающих всего некогда сотворенного стало художественным содержанием и загадочным смыслом жизни Владимира Стасова, стало ЯВЛЕНИЕМ ИСКУССТВА по имени Владимир Стасов.

В разделе IV.5. *Парадоксы текстов и фактуры языка В.В. Стасова,* построенном как эссе-размышление, автор рассматривает особенности характерного личностного самоощущения Владимира Васильевича, являющего образ и пример большого артиста, исполняющего, представляющего не чей-то текст, и не сочиненный кем-то образ, но самого себя, растворенного в постигнутом художественном материале и постигаемой, по велению ума и сердца, некой художественной человеческой личности — автора художественного создания, в изобразительном искусстве, или в музыке, или в литературе… В каком-то отношении Стасов ни с кем не сравним. Не потому что он лучше или хуже иных великанов или выдающихся

личностей в мире нашей художественной критики, искусствознания, во всем отграниченном прихотливой и все-таки определенно выверенной линией в пространстве этого понятия, но потому что в нем свелась к минимуму (не к нулю, но к минимуму) доля самоприсутствия, самоценности, самовлиятельности в суждениях, высказываемых публично и в богатейшей обильной переписке с художниками всех родов, со Львом Толстым или с родными. Есть несколько характерных для мастера черт, которые составляют идеал как явление искусства. Рассматривая личность Стасова в неотрывности от его творческой жизни: во-первых, это масштаб образности и исключительная цельность проявлений его личности в жизни и творчестве. Во-вторых, особенным свойством его натуры, соответствующим масштабу образности, является его «чувство ансамбля», не столь часто посещающее яркие индивидуальности, сосредоточенные на самоопределении, самораскрытии, самоутверждении в творчестве и обществе. В-третьих, специфика субъективного и объективного вступают в отношениях людей, в единстве определенной личности, в очень непростых, по-своему конфликтных магнетических связей. В этом отношении важна оценка психофеноменальной сопряженности, когда в самых замечательных случаях субъективное выражает объективное, то есть, субъективное проявление творческой личности на поверку оказывается проявлением объективного закона, внутреннего закона. Наконец есть еще одна удивительная способность, ярко проявленная в итоговой книге «Искусство XIX века» — всюду, на каждой странице, в каждом слове, Стасов пребывает в живом ансамбле с художественной материей, людьми читателями, своими собеседниками того или иного свойства той или иной степени созвучности своему внутреннему художественному чувству, устремленности идеи-поступка. Стасов несет в себе «чувство истины» — то «чувство истины», о котором писал он однажды в письме к Мусоргскому, остро сознавая, о чем он говорит, ибо сам ведает. Стасова нельзя причислить ни к «славянофилам», ни к «западникам». Его совсем необязательно называть и «русским европейцем». Он просто Владимир Стасов, реально, действенно, всепоглощающе, истово, сердцем и разумом любящий Россию

В заключении представлены итоги, подтверждающее положения, выносимые на защиту.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В основу исследования положена научная программа, специфика которой обусловлена необходимостью выявления в художественном событии (произведении) фундаментальных характеристик, часто не имеющих согласованного толкования о природе имплицитно возникающих образных воплощений в момент его появления. Это предполагало создание особой аналитической системы в оценке одновременно двух условий верификации критических суждений: в-первых, формирование научного контекста, где базовое субъективное суждение рассматривается в онтологических обстоятельствах объективной реальности мира искусства; и, во-вторых, важно было охарактеризовать экзистенциальное понимание художественно-образной системы в структуре общественно значимых доминант искусства – их национально-культурного и творческого функционирования.

1. Историко-теоретическое рассмотрение сферы отечественной художественной критики в контексте анализа художественного процесса позволило раскрыть значение художественной критики как ядра формирования искусствознания в 20 столетии, выработке

основополагающих суждений в отношении произведений искусства и их влияние на развитие отечественного искусства. Этому способствует уточнение методики исследования и вводимых автором в контекст критики новых понятий: «личность в критике как явление искусства», «универсальные законы и пути художественной критики», «новый академический реализм», «неосимволизм как константа художественности» и др., что позволяет вести речь о формировании аналитического инструментария искусствоведения.

2. Впервые для отечественной науки введено осмысление общих проблем художественного процесса и уточнения вопросов понимания образности искусства независимо от стилевых и авторских манер художественной культуры. На примере эволюции российского искусствознания со 2-й половины 19 века и до начала 21 столетия осмыслено объектно-субъектное понимание законов развития отечественного искусства, которое важно для объяснения подходов художественного критика, сплавленных с творческим озарением исследователя, превращающим его высказывания в самостоятельный художественный текст, что важно для раскрытия судеб культуры в целом и как самостоятельного феномена искусства в тенденциях изменения художественной критики в частности, когда авторский текст осознается с точки зрения художественности как специфической формы произведения как национального достояния на основе анализа и синтеза основополагающих факторов самого процесса.

3. Отобранные автором значимые произведения и имена 20 – начала 21 века рассматриваются с позиций художественной критики как инструмента осмысления искусства в аспекте художественной и культурной парадигмы, обозначения точек зрения на процессы и задачи государственного строительства в отечественной культуре и искусстве раскрытия значимости институциональной основы, сочетающей в себе осознанное упрочение академического потенциала в его художественно-творческом и научном содержании. Данный подход позволяет обозначить феномен самоопределения художественной критики в специфике художественно-образных интерпретаций, обусловленных целостностью культуры, идеалами времени и вопросами стиля и раскрытия ценностных и художественно-критических достижений в оценке роли и практик институций в отношении тезиса о назначении искусства в России.

4. Исследование актуализирует художественно-критический потенциал отечественного искусствознания, который строится на основе анализа исторического опыта как универсального ключа мнений профессиональной и государственной тем в развитии классических достижений изобразительного искусства, архитектуры, отечественных школ, а также формирование научного контента достижений. Только в случае общественного согласия художественный процесс имеет шанс крупного разворота в реализации огромного потенциала и новых ракурсов интерпретации искусствоведения, чему способствует активный обмен мнениями участников процесса в решении задач и определения путей формирования художественно-критической мысли и путей ее развития в российском искусствоведении.

5. Вершиной темы художественной критики в проведенном исследовании автор полагает важность раскрытия роли личности, гения русской культуры — Владимира Васильевича Стасова «как явления искусства». Именно критическое высказывание выражает и формулирует определенную художественную реальность и само становится формой

искусства и выступает с одной стороны, формой преемственности культурных ценностей, а с другой как сама культурная ценность, служащая наследованию опыта предшественников и смыслообразующим средством нового контента. Этот аспект нуждается в продолжении исследования, поскольку В.В. Стасов оказал ни с чем не сравнимое влияние на развитие отечественного и мирового искусства, своею способностью исследовать в междисциплинарной сопряженности искусство в целом, что позволяет рассмотреть личность критика как событие, которому принадлежит историческая честь первым до конца осознать, и провозгласить, и утвердить в сознании современников истины и форму художественно-творческого существования. И в этом отношении В.В. Стасов дает пример удивительной морали, которую он исповедовал естественно и органично.

Основные положения диссертационного исследования отражены в публикациях: Статьи в научных изданиях, рекомендованных ВАК Миннауки и высшего образования РФ:

1. Золотов А.А. О художественности художественной критики // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2025. – № 1. Часть 1. – С. 13-25.
2. Золотов А.А. Эволюта художественной критики // Terra artis, №1, 2025. – СПб, СПГХПА имени А.Л. Штиглица. – С. 45–50.
3. Золотов А.А. Его жизнь в искусстве. К 100-летию Михаила Михайловича Курилко-Рюмина, художника театра, художника-педагога, академика академии художеств // Сцена, №3 (149)/ 2024 – С. 44-47.
4. Золотов А.А., Кошаев В.Б. К вопросу методологии художественной критики // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2024. – № 4. Часть 1. – С. 12-24.
5. Золотов А.А., Кошаев В.Б. Размышления о научных критериях художественной критики // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2025. – № 1. Часть 1. – С. 26-40.
6. Золотов А.А. Гимн театральному занавесу // Сцена, №4 (102). 2016. – С. 96-97.
7. Золотов А.А. Диапазон художника // Сцена, №3 (107), 2017. – С. 37-40.
8. Золотов А.А., Родионов Д. Пластические коды современного театра. Диалоги: Дмитрий Родионов // Сцена №2 (88)/2014. – С. 21-24.
9. Золотов А.А. Парма. Верди. Додин // Сцена №6 (122)/ 2019. – С. 15-17.
10. Золотов А.А. Разговор с Чайковским // Сцена, №2 (94)/2015. – С. 19-23.
11. Золотов А.А. и др. Круглый стол: Приметы времени и проблемы образования / По итогам 2013 – 2014 учебного года. «Методика и практика преподавания декорационного искусства в московских художественных, театральных, кинематографических вузах» / Подготовила. Наталия Катонова // Сцена, №3 (95), 2015. – С. 43-48.
12. Золотов А.А. Рихард Вагнер как госпиталь наших душ // Сцена, №3 (107), 2017. – С. 37-40.

Авторские и коллективные монографии, альбомы, проекты – 30 (более 200 п.л.):

1. Золотов А. А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. В 2 частях. Ч. I. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – 520 е., ил. 65 п.л.

2. Золотов А.А. Сад Дебюсси. Эпические мгновения из жизни искусства. Книга критика. В 2 частях. Ч. П. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – 576 е., ил. 72 п.л.
3. Золотое А.А. Остров радости. Зураб Церетели как образ Жизни в искусстве. Строки интерпретаций / Сборник авторских статей о творчестве Народного художника СССР) (2 а. л.). – М.: Полиграфическая мастерская С. Столярского, 2019. – 39 с. (2 а. л.).
4. Золотов А.А. Остров радости в Переделкине близ Москвы и культуре мира / Коллективная монография по материалам Круглого стола в «Доме-музее Зураба Церетели в Переделкине: Смысл творчества и взгляд в историю. К юбилею художника. 18.01.2024. РАХ, Москва. – М.: Российская академия художеств, 2024. – С. 64-81.
5. Золотов А.А. Федор Михайлович Достоевский как художественная личность. Творческое наследие Ф.М. Достоевского в изобразительном искусстве / Коллективная монография по материалам Межд. научно-практической конференции «Творческое наследие Ф.М. Достоевского в изобразительном искусстве. К 200-летию со дня рождения писателя» / РАХ, Москва, 02.06.2021 / Науч. рук. Д.О. Швидковский. – М.: РАХ, 2021.
6. Золотов А.А. Алексей Щусев и Иван Жолтовский. Вдохновение архитектуры / А.В. Щусев и русская художественная культура первой половины XX века. К 150-летию архитектора / Коллективная монография по материалам XXXIV Алпатовских чтений 23.11.2023. РАХ, Москва. – М.: Российская академия художеств, 2024. – С. 13-16.
7. Золотов А.А. Из беседы в Бангалоре с С.Н. Рерихом (фрагменты) / Россия-Индия. Сад дружбы. – М.: РАХ, 2023. – С. 430-437 (на русском и английском языках).
8. Золотов А.А. Несколько слов о художественности отношений, устойчивом развитии и непрерывном совершенствовании / Мировая культура как ресурс устойчивого развития. Том I. По материалам Международного форума; под ред. Е.О. Романовой. – Ярославль: Изд-во «Российские справочники», 2019. – С. 11-14.
9. Золотов А.А. и др. Стасов как явление искусства или Академия критики / Автор идеи книги и руководитель проекта, автор комментариев и исследования А.А. Золотов (В составе авторов книги также: Влад. Каренин (Варвара Дмитриевна Комарова-Стасова: «Владимир Стасов, очерк его жизни и деятельности» – первое переиздание работы 1927 года); Илья Репин «Из воспоминаний о В. В. Стасове»; Максим Горький «О Стасове». – М. Изд-во «Прогресс–Традиция» (в печати).

И др.