УДК 75.01

О. В. Беззубова

# Дескриптивное искусство и проблема репрезентации в живописи

Доминирующая в XX в. традиция изучения истории искусства во многом была переосмыслена в 1970–1980-х гг. в ходе развития так называемой «новой истории искусства», когда многие сложившиеся представления были поставлены под вопрос. В этом контексте значительный интерес представляет предложенная американским историком искусства С. Альперс концепция дескриптивной живописи, позволяющая пересмотреть представление о развитии европейского искусства как едином процессе. Разрабатывая понятие дескриптивного искусства, Альперс обращается к анализу широкого круга историко-культурного материала, внеся тем самым существенный вклад в формирование нового подхода к изучению искусства, ставшего в дальнейшем известным под названием исследований визуальной культуры. В центре внимания оказывается также вопрос о статусе пикториальной репрезентации, открывающий новые перспективы для осмысления сущности художественного произведения.

Ключевые слова: дескриптивное искусство, визуальная культура, теория искусства, живопись, изображение, репрезентация, С. Альперс

Ol'ga V. Bezzubova

# A descriptive mode in art and the issue of a representation

The predominant for XX century art studies tradition was seriously reconsidered during the 1970–1980s during the so called «new art history» development, when many received concepts were called into question. A notion of descriptive mode of painting proposed by an American art historian S. Alpers is of great interest in this context because it allows us to revise the homogeneous development of European art. While elaborating the concept of descriptive mode of painting, Alpers took under consideration a wide range of historical and cultural sources thus contributed to the new research approach nowadays known under the title of visual culture studies. It is not less important that she also focused on the issue of pictorial representation, which inquires the essence of the work of art.

Keywords: descriptive art, visual culture, theory of art, painting, picture, representation, S. Alpers
**DOI 10.30725/2619-0303-2020-3-11-17**

История искусствознания XX в. характеризуется рядом радикальных сдвигов, связанных как с появлением новых исследовательских методов, так и с пересмотром представлений о предмете и проблемном поле истории искусства. В силу различных причин, осмысление которых все еще представляет задачу на будущее, рецепция целого ряда идей и концепций, важных для западной, в первую очередь, англоязычной академической традиции, до сих пор так и не была осуществлена в отечественной науке.

К таковым, в частности, можно отнести представление о дескриптивном искусстве и связанную с ним постановку вопроса о репрезентации, представленные в работах С. Альперс. Анализу и экспликации основных положений данной концепции и посвящена предлагаемая статья.

Светлана Альперс (род. в 1936 г.) – американский историк и теоретик искусства. Ее имя небезосновательно вносят в перечень наиболее влиятельных искусствоведов, работавших во второй половине XX в. [1]. Несмотря на это, работы Альперс остаются практически неизвестными русскоязычному читателю, а единственным переводом на настоящий момент является фрагмент в учебной антологии, к сожалению, не дающий возможности в полной мере судить об оригинальности ее концепции [2].

Работы Альперс представляют интерес не только в контексте развития искусствознания, но также и потому, что ее имя называют в ряду основоположников так называемой «визуальной культуры» – междисциплинарного направления, зародившегося в ходе дебатов о методах искусствознания, развернувшихся в конце 1960-х гг. [3]. И если ее первые крупные научные работы создавались в рамках традиционной методологии (например, исследование о Рубенсе [4]), то в журнальных публикациях того же периода Альперс уже ставит под вопрос теорию и практику академической истории искусства [5; 6]. Поиски нового подхода воплотились в итоге в издан-

ной в 1983 г. монографии «Искусство описания: голландское искусство в семнадцатом веке» [7], книге, заложившей основания для формирования нового проблемного поля и вызвавшей интенсивный отклик в профессиональном сообществе [8–13].

В «Искусстве описания» Альперс критически оценивает существующие на тот момент представления о голландском искусстве и, в частности, выступает против восходящей к Э. Панофскому [14] традиции символического истолкования голландского искусства. По ее мнению, стремление видеть в голландской живописи зашифрованные символы и аллегории связано с определенным представлением о живописи как об искусстве, подчиненном нарративным целям.

Но данное понимание является историческим конструктом, а не культурной универсалией. Оно сформировалось в период Ренессанса и было обосновано отсылкой к классической традиции, а также связано с характерными для данной эпохи представлениями об иерархии искусств и сущности живописи, воплощенными в формуле «ut pictura poesis»[1] Горация, что имплицитно предполагает определенную взаимосвязь изображения и текста, так же как и ряд художественных стратегий. Создание «правдоподобного» изображения в эстетической программе Ренессанса не рассматривалось в качестве самодостаточной и окончательной задачи. Изображение обретает ценность только в том случае, если зритель, опираясь на знание соответствующих текстов, может опознать сюжет и дать его рациональную интерпретацию [15, p. 16; 16, p. 60].

Произведение изобразительного искусства должно быть, таким образом, доступно для описания, экфрасиса, в котором упоминание отдельных деталей соседствует с интерпретацией переживаний и чувств. Роли нарратива в эстетической программе Ренессанса посвящена одна из ранних статей Альперс [17].

Такое понимание живописи Альперс связывает с итальянской художественной традицией и характеризует его в качестве «нарративного». В этой перспективе голландское (и шире – северное) искусство, часто не обладающее легко идентифицируемым сюжетами, представляет проблему с точки зрения нарративного истолкования. В силу того, что развитие истории искусства как академической дисциплины на протяжении долгого времени было связано в первую очередь с исследованиями именно искусства итальянского Ренессанса, искусствознание ко второй половине XX в. так и не выработало ни методов, ни языка описания соответствующих отличным от итальянской традициям. В то же время Альперс высоко оценивает вклад А. Ригля, О. Пэхта, Л. Гоуинга, М. Баксендолла и М. Фрида. Все эти авторы стремились найти новый способ понимания искусства, отличного от итальянского.

Альперс пишет, что она хочет присоединить свою работу к данной традиции и подчеркнуть те различия, которые существуют между голландским и итальянским искусством [7, p. 20].

Подход к анализу северного искусства, предлагаемый Альперс, вполне вписывается в рамки поисков, осуществлявшихся представителями так называемой «новой истории искусства», и заключается в анализе произведений в широком культурном и социальном контексте.

Предлагая рассматривать голландское искусство как часть так называемой «визуальной культуры», включающей не только художественные произведения, но всю совокупность изображений, циркулировавших в обществе, Альперс стремится исследовать искусство как элемент культурной системы, соотнося его с широким спектром научных и повседневных практик.

В круге внимания при этом оказываются научные теории из области оптики и физиологии, принципы построения перспективы, оптические приборы (такие как микроскоп и камера-обскура), визуальные техники (практики картографии, методы научного эксперимента), которые рассматриваются как культурные источники художественной практики. Основным результатом, полученным Альперс благодаря применению подобной методологии, стало убеждение в том, что в голландской культуре раннего Нового времени именно изображение, а не текст, являлось центральным элементом формирования представления о мире.

Это открытие позволило отказаться от традиционной интерпретации произведений голландского искусства на основе морального дискурса и проанализировать сферу визуального как особый способ получения и репрезентации знания. Голландское изобразительное искусство, таким образом, не рассматривается Альперс в качестве автономной сферы, как это было характерно для итальянской концепции искусства.

[1] «Поэзия подобна живописи».

Живопись соотносится не с литературной традицией, а с теорией познания, научной и ремесленной практиками.

Центральной темой книги, таким образом, становится осмысление отличия голландского и, шире, северного искусства от итальянского, южного, благодаря чему первое характеризуется как описательное, дескриптивное, тогда как последнее – как нарративное. Это отличие не является абсолютным и не связано жестко с географическими границами, но оно является продуктивным, так как позволяет взглянуть на историю искусства в новой перспективе. Альперс полагает, что многие художники-новаторы как XVII, так и XIX в. – Караваджо, Веласкес, Вермеер, Курбе, Мане – придерживались как раз описательного стиля. «Описательный» в данном случае – один из способов охарактеризовать то множество работ, которые также называют «реалистическими».

Однако понятие «реализма» неоднократно ставилось под вопрос в искусствознании второй половины XX в., так же как и высказывались сомнения относительно возможности применения данного термина к работам, созданным ранее XIX в. Понятие дескриптивного искусства позволяет по-новому взглянуть на эту проблему.

Что же такое дескриптивное искусство? Более подробно данный вопрос был затронут в статье 1976 г. «Описывать или повествовать?» [15]. (Название отсылает к статье Д. Лукача «Рассказ или описание?» (1936) («Narrate or Describe?» в английском переводе)). В ней Альперс предлагает рассмотреть проблему описания в рамках представления о реализме в живописи, причем делает это в основном на примере «южного» искусства (Караваджо, Веласкес). Отличительной чертой «дескриптивной» живописи является, в первую очередь, приостановленное действие: изображенные персонажи словно застигнуты врасплох в момент совершения действия, подобно людям, запечатленным на моментальной фотографии, при этом не имеет значения, идет ли речь об иллюстрации предположительно известного зрителю текста (историческая живопись) или же об изображении сцен повседневной жизни (жанровая живопись).

Еще одной важной особенностью дескриптивной живописи является внимание к фактурам поверхностей изображенных предметов, «описание материальной поверхности мира». Кроме того, в дескриптивной живописи отсутствует отчетливое выражение эмоций (с помощью жестов или выражений лиц), что часто делает ее труднодоступной для экфрасиса.

Однако, по мнению Альперс, художники, работавшие в описательной манере, не просто жертвуют повествовательной силой в пользу подражания, имитации. Дескриптивная живопись, и это представляется нам наиболее важным, также предполагает совершенно иной тип отношений между произведением и зрителем, при котором зритель как бы вовлекается в картину, становится частью произведения.

Разные художники по-разному решают эту задачу. Так, например, Караваджо в «Обращении Савла» из капеллы Черази (1601) использует сложный ракурс, раскрывая пространство картины в сторону зрителя, а ассиметричная композиция данного произведения предположительно учитывает, что будущий зритель будет видеть ее под углом. Причем, в данном случае место зрителя в пространстве не совпадает с позицией художника во время создания картины, как это предполагала модель Альберти, уподоблявшего картину окну. Веласкес в «Продавце воды в Севилье» (1622) решает эту задачу иначе – за счет сложной игры планов, где тщательно выписанная капля воды на кувшине «отмечает изнутри произведения незаметную иначе границу, отделяющую фиктивную реальность от нашей», а постепенное уплощение форм и затемнение при переходе от переднего плана к словно погруженной в живописную поверхность фигуре на заднем плане дает нам возможность увидеть как «реальность становится живописью на наших глазах» [15, p. 20].

Именно обращение к вопросу о статусе пикториальной репрезентации, согласно Альперс, является одной из наиболее существенных особенностей дескриптивной живописи, причем этот вопрос ставится и решается средствами самой живописи, а не с помощью теоретических построений. Альперс приводит множество примеров, поясняющих ее мысль, мы остановимся более подробно на двух, связанных с творчеством Диего Веласкеса.

Первый пример – картина Веласкеса «Пряхи» (ок. 1657), также носившая название «Миф об Арахне». Альперс характеризует данную картину как «озадачивающую» и «беспрецедентную» [15, p. 22]. Не в последнюю очередь потому, что нельзя однозначно ответить на вопрос, что на ней изображено: жанровая сцена или мифологический сюжет. Данный эффект достигается за счет сложного сочетания планов. Так, на первом, более темном плане, изображена, предположительно, сцена пряде-

ния шерсти в королевских мастерских. Через широкий проем открывается вид на хорошо освещенное помещение с висящими на стенах шпалерами, одну из которых можно идентифицировать как «Похищение Европы», выполненную по одноименной картине Тициана. Согласно Овидию, это один из сюжетов, фигурировавших в состязании Минервы и Арахны. Непосредственно перед гобеленом в присутствии зрительниц, двух знатных дам, разыгрывается театральное представление, иллюстрирующее миф о Арахне: мы видим Афину в шлеме, обращающуюся к сопернице.

Два пространства картины отличаются по освещенности и манере исполнения. Как полагает Альперс, Веласкес таким образом хочет подчеркнуть отличие реального мира, изображенного на первом плане и мира искусства, представленного на втором, или же отличие между изображаемой и воображаемой реальностью.

Таким образом, в «Пряхах», хотя и иными средствами, воспроизводится последовательность, присутствующая в «Продавце воды»: от иллюзии реальности на первом плане к откровенной «искусственности» на дальнем. Как полагает Альперс, Веласкес задействует здесь ту же пикториальную стратегию для того, чтобы исследовать сущность репрезентации, проблему соотношения между ее различными уровнями. Таким образом, «Пряхи» есть не что иное, как «пикториальное размышление» о природе художественной репрезентации, развернутое в категориях отношения между реальностью и воображением. Размышление, приобретающее дополнительную сложность, если учесть, что реальный мир здесь представлен пряхами, женщинами, вовлеченными в создание произведения искусства на самом первичном уровне, а сцена на заднем плане изображает Арахну, символизирующую в данном случае подвергшееся гонению ремесло. Картина демонстрирует, таким образом, что в основе возвышенного нарратива, представленного мифологическим сюжетом, лежит «реальная», ремесленная сторона искусства. Данная установка вполне соответствует эстетической программе Ренессанса, однако, особенность полотна Веласкеса именно в том, что это соотношение между воображаемым и реальным становится основой для сюжета [15, p. 23].

Второй пример, иллюстрирующий проблематизацию репрезентации в живописи, связан картиной Веласкеса «Менины» (1656) [18]. Данная картина неоднократно становилась предметом анализа (история вопроса рассматривается, в частности, в статье И. Дюбуа [19]). Альперс отмечает, что, несмотря на широкую известность, произведение Веласкеса не получило достаточного истолкования со стороны историков искусства, а наиболее значимый текст, посвященный «Менинам», принадлежит философу (М. Фуко), и это говорит о том, что в данной картине есть нечто, что ускользает от свойственных истории искусства интерпретативных процедур. «Менины» Веласкеса оказываются в буквальном смысле «немыслимыми» в рамках истории искусства.

Традиционные подходы к интерпретации данного произведения сводятся к двум направлениям. Первое подчеркивает мощный эффект присутствия, порождаемый картиной, и таким образом, связывает ее с развитием реализма, тогда как второе сосредотачивается на возможных социальных смыслах изображения – от претензий художника на привилегированное положение в обществе до указания на грядущий закат могущества испанского королевского двора. Однако, по мнению Альперс подобные трактовки оставляют без ответа вопрос о смысле произведения, поскольку смысл в данном случае трактуется как нечто, существующее независимо от самого изображения.

Альперс убеждена, что все имеющиеся интерпретации упускают подлинную сущность произведения, заключающуюся в том, что мы имеем дело с пикториальной репрезентацией (и в этом, собственно, и заключается его смысл), а не просто с неким набором символов, нуждающемся в прочтении. М. Фуко был единственным, кто подошел к данному произведению с точки зрения проблемы репрезентации. Однако, высоко оценивая работу Фуко, Альперс в то же время полагает, что он не уделяет должного внимания той роли, которую изображения играли в культуре XVII в., и кроме того, неверно связывает картину с единственным типом репрезентации, охарактеризованным им как «классическая».

По мнению Альперс, смысл картины и ее значение для истории искусства заключается в том, что Веласкес сознательно сочетает и одновременно противопоставляет два модуса репрезентации. Речь идет о тех типах, которые уже были обозначены как нарративный и дескриптивный. Нарративное, альбертианское, понимание репрезентации основывается на приоритете субъекта (художника, а затем зрителя) по отношению к видимому миру. Художник располагается на том месте перед холстом, которое должен

занять зритель, картина понимается как окно, через которое художник (и зритель) смотрит на мир. Дескриптивное же понимание, напротив, исходит из первичности видимого мира, и картина понимается как отражение этого мира. Если альбертианский художник, располагаясь перед изображаемым миром, противопоставляется ему, то в дескриптивном искусстве художник является частью этого мира, о чем свидетельствует, в частности, иногда используемый в дескриптивной живописи прием, помещающий зеркальное отражение художника внутрь изображаемого пространства.

Специфика дескриптивного искусства находит выражение также и в принципах построения перспективы. В отличие от визуального конуса Альберти, где размеры изображения определяются удаленностью от зрителя, видимый мир северного искусства не соотносится с позицией внешнего наблюдателя, так как чаще всего здесь используются так называемая перспектива удаленной точки [20, с. 178–179], т. е. размеры и композиция определяются исходя из внутреннего пространства самой картины. Этот прием дополняется тем, что в голландском искусстве фигура наблюдателя также часто оказывается включенной в композицию изображения [7, p. 52–56].

В «Менинах» Веласкес создает сложную пикториальную конструкцию, воплощающую противоречия между описанными модусами изображения. Фигура наблюдателя помещена в пространство картины, причем этой фигурой оказывается сам художник, который, так же как и другие персонажи (инфанта и члены ее свиты) смотрит на зрителя, находящегося перед картиной. Альперс характеризует этот взгляд термином «a gaze» [18, p. 32] – понятием, пришедшим в визуальные исследования из лакановского психоанализа и означающим взгляд с позиции субъекта.

Персонажи, изображенные на картине, тем самым словно выражают осознание того, что на них смотрят, и они видимы и возвращают взгляд зрителю. При этом невозможно решить вопрос о том, что обладает приоритетом, зритель, находящийся перед картиной, или изображенная на картине сцена. Реалистическая манера изображения, на первый взгляд, соответствует дескриптивному модусу, и следовательно, предполагает первичность изображенного на картине мира, однако, в силу того что персонажи выражают осведомленность о присутствии зрителя, этот приоритет поддерживается только благодаря тому, что зритель занимает свое (королевское) место перед полотном. Таким образом, по мнению Альперс, картина Веласкеса ускользает от однозначного прочтения не потому, что она репрезентирует отсутствие субъекта, как полагает Фуко, а потому, что она создает напряжение между двумя различными модусами понимания отношений между зрителем, изображением и изображаемым миром [18, p. 36–39].

Рассмотренная нами концепция представляет интерес с нескольких точек зрения. Во-первых, она отражает значимую тенденцию в искусствознании XX в., связанную с отказом от представления об истории искусства как о едином процессе, подчиненном универсальным закономерностям. В этом отношении работы С. Альперс стоят в одном ряду с исследованиями таких авторов, как М. Баксендолл, Н. Брайсон, Т. Дж. Кларк и других, способствовавших расширению проблемного поля искусствознания за счет переосмысления самого понятия искусства, его места и функций в культуре и обществе, а также за счет привлечения разнообразного исторического материала.

Предложенное Альперс понимание живописи как формы познания мира является важным вкладом в развитие данного направления. И хотя книга Альперс о голландском искусстве подвергалась критике на том основании, что автор включает в рассмотрение лишь тот материал, который соответствует ее основному тезису, понятие «дескриптивного искусства» представляется важным аналитическим инструментом и, без сомнения, заслуживает внимания и дальнейшей разработки. Эвристический потенциал данного концепта был продемонстрирован самой Альперс применительно не только к «северному», голландскому, но и «южному», испанскому и итальянскому, искусству, что следует из рассмотренных нами примеров.

Во-вторых, нам представляется важной поставленная в контексте концепции дескриптивного искусства проблема репрезентации. В данном случае Альперс противопоставляет свое понимание искусства большинству методологических направлений в исследовании искусства XX в., включая формальную школу, иконологию Панофского и концепцию имитативного искусства Э. Гомбриха. Она справедливо указывает, что вопрос о статусе изображения долгое время оставался без внимания.

Разработка проблемы репрезентации в рамках историко-культурного исследования и сегодня остается актуальной задачей.

## Список литературы

1. Westermann M. Svetlana Alpers. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century, 1983 // The books that shaped art history: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss / ed. R. Shone, J.-P. Stonard. London: Thames & Hudson, 2013. P. 176–189.

2. Алперс С. Картографический импульс в голландском искусстве // Мир образов. Образы мира: антология исслед. визуал. культуры: учеб. пособие / ред.-сост. Н. Мазур. Санкт-Петербург; Москва: Новое изд-во, 2018. С. 172–197.

3. Беззубова О. В. Новая история искусства и визуальная культура: теорет. дискуссии 70-х – 90-х годов XX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 3: Экономические, гуманитарные и общественные науки. 2017. № 3. С. 71–75.

4. Alpers S. The Decoration of the Torre de la Parada. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. P. 9. Brussels: Arcade Press, 1971. 532 p.

5. Alpers S., Alpers P. Ut Pictura Noesis? Criticism in literary studies and art history // New literary history. 1972. Vol. 3, № 3: Literary and art history. P. 437–458.

6. Alpers S. Is art history? // Daedalus. 1977. Vol. 106, № 3: Discoveries and interpretations: studies in contemporary scholarship, vol. 1. P. 1–13.

7. Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.

8. Gombrich E. Mysteries of Dutch painting // The New York review of books. 1983. Nov. 10. P. 13–17.

9. Grafton A., DaCosta Kaufmann Th. Holland without Huizinga: Dutch visual culture in the seventeenth century // The journal of interdisciplinary history. 1985. Vol. 16, № 2. P. 255–265.

10. Burke P. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.] // The journal of modern history. 1983. Vol. 55, № 4. P. 684–686.

11. Gaskell I. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.] // Oxford art journal. 1984. № 7. P. 57–60.

12. Bialostocki J. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.] // The art bulletin. 1985. № 67. P. 520–526.

13. De Jongh E. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.] // Simiolus: Netherlands quarterly for the history of art. 1984. Vol. 14, № 1. P. 51–59.

14. Panofsky E. Early Netherlandish painting, its origins and character. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1953. 610 p.

15. Alpers S. Describe or Narrate? A problem in realistic representation // New literary history. 1976. Vol. 8, № 1: Readers and spectators: some views and reviews. P. 15–41.

16. Baxandall M. Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1989. 183 p.

17. Alpers S. Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1960. Vol. 23, № 3/4. P. 190–215.

18. Alpers S. Interpretation without representation, or, the viewing of Las Meninas // Representations. 1983. № 1. P. 30–42.

19. Dubois Y. Les Ménines de Velázquez: l'unité retrouvée? // Art & fact: rev. des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Univ. de Liège. 2008. № 27. P. 105–130.

20. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма» // Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2004. 336 с.

## References

1. Westermann M. Svetlana Alpers. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century, 1983. The books that shaped art history: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss / ed. R. Shone, J.-P. Stonard. London: Thames & Hudson, 2013. 176–189.

2. Alpers S. The mapping impulse in Dutch art. The World of Images. Images of The World: An anthology of visual culture studies: a textbook / ed. N. Mazur. Saint Petersburg; Moscow: Novoe izd-vo, 2018. 172–197 (in Russ.).

3. Bezzubova O. V. The new art history and visual culture: discussions on theory throughout 1970–1990. Bulletin of Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. Ser. 3: Economics, Humanities and Social Sciences. 2017. 3, 71–75 (in Russ.).

4. Alpers S. The decoration of the Torre de la Parada. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. P. 9. Brussels: Arcade Press, 1971. 532.

5. Alpers S., Alpers P. Ut Pictura Noesis? Criticism in literary studies and art history // New literary history. 1972. 3 (3): Literary and art history, 437–458.

6. Alpers S. Is art history? Daedalus. 1977. 106 (3), 1–13.

7. Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302.

8. Gombrich E. Mysteries of Dutch painting. The New York review of books. 1983. Nov. 10, 13–17.

9. Grafton A., DaCosta Kaufmann Th. Holland without Huizinga: Dutch visual culture in the seventeenth century. The journal of interdisciplinary history. 1985. 16 (2), 255–265.

10. Burke P. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.]. The journal of modern history. 1983. 55 (4), 684–686.

11. Gaskell I. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.]. Oxford art journal. 1984. 7, 57–60.

12. Bialostocki J. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.]. The art bulletin, 1985. 67, 520–526.

13. De Jongh E. [Rev.: Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century / Univ. of Chicago. London: John Murray, 1983. 302 p.]. Simiolus: Netherlands quarterly for the history of art. 1984. 14 (1), 51–59.

14. Panofsky E. Early Netherlandish painting, its origins and character. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1953. 610.

15. Alpers S. Describe or Narrate? A problem in realistic representation. New literary history. 1976. 8 (1), 15–41.

16. Baxandall M. Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1989. 183.

17. Alpers S. Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's lives. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1960. 23 (3/4), 190–215.

18. Alpers S. Interpretation without representation, or, the viewing of Las Meninas. Representations. 1983. 1, 30–42.

19. Dubois Y. Les Ménines de Velázquez: l'unité retrouvée? Art & fact: rev. des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Univ. de Liège. 2008. 27, 105–130.

20. Panofsky E. Perspective as symbolic form. Panofsky E. Perspective as symbolic form. Gothic architecture and scholasticism. Saint Petersburg: Azbuka-Klassika, 2004. 336 (in Russ.).