

Д.Н. Деменёв

О ПРОБЛЕМЕ ВКУСА В ИСКУССТВЕ

Аннотация. Основным предметом данного исследования являются вкусовые суждения в изобразительном искусстве. Ещё несколько столетий назад, немецкий философ И. Кант сформулировал свои знаменитые антиномии вкуса. По мнению автора, они остаются актуальными и по сей день. Противоречия между общественными и профессионально-художественными (личными) вкусовыми предпочтениями, автор рассматривает как борьбу двух авторитарных систем: с позиции зрителя (заказчика) и с позиции Автора. Автор данного исследования считает, что абсолютно свободным от какой-либо конъюнктуры художник был на заре становления искусства – в первобытном обществе. Снятие вкусовых противоречий в современной художественной практике, по мнению автора исследования, возможно посредством "меры условности". Методологической базой исследования является метод структурно-функционального анализа; диалектический метод; метод интеллектуальной спекуляции, а также общенаучные (общелогические) методы: анализ, синтез, индукция, дедукция, аналогия.

Автор исследования приходит к следующим выводам: 1) Великая догадка И. Канта о социальной подоплёке антиномий, остаётся актуальной проблемой и сегодня; 2) Спустя столетие от начала модернистских экспериментов, в результате синтеза вышеозначенных конструктов, современное изобразительное искусство приходит к мере условности. Понятие «мера условности» является своего рода *aurea mediocritas* (лат.) – «золотой серединой» и даёт ключ к синтезу вышеозначенных и иных противоположностей. 3) Поскольку предметное наполнение понятия «условность» исторически изменчиво, а современное профессиональное изобразительное искусство оперирует (в большей степени) системой изображения, базирующейся на мере условности (структурной), которая вбирает в себя системы изображения всех исторических эпох, можно (с определённой долей осторожности) констатировать, что данная мера условности является «золотой серединой» не только в технологическом аспекте, но и в историческом. Данное обстоятельство, таким образом, позволяет говорить о том, что система изображения, основанная на мере условности («умеренное абстрагирование», формализация) – является «золотой серединой» всего исторического развития изобразительного искусства.

Ключевые слова: суждение, противоречие, тезис, антитезис, синтез, искусство, авторитарность, мера условности, художник, вкус.

Abstract. The main subject of this research are taste judgments in the visual arts. Several centuries ago, German philosopher Immanuel Kant formulated his famous antinomy of taste. According to the author they remain relevant to this day. Contradictions between the public and professional and artistic (personal) preferences, the author examines how the struggle between two authoritarian systems: from the perspective of a viewer (customer) and from the perspective of the Author. The author of this study believes that it is absolutely free from any conditions the artist was at the dawn of the art in primitive society. Removing the taste of the contradictions in contemporary artistic practice, in the opinion of the author of the study, through an "action conventions". Methodological base of research is the method of the structurally functional analysis; dialectical method; a method of intellectual speculation, as well as General scientific (General logical) methods: analysis, synthesis, induction, deduction, analogy. The study's author comes to the following conclusions: 1. The great assumption of I. Kant about the social background of the antinomies, remains relevant today. 2. A century later, from early modernist experiments, in the synthesis of the aforementioned constructs, the modern visual art comes to the measure of conditionality. The concept of "measure of conditionality" is a so-called *aurea mediocritas* (Latin) – the "Golden mean" and gives a key to the synthesis of these and other opposites.

Key words: Reasoning, Contradiction, Thesis, Antithesis, Synthesis, Art, Authoritativeness, Measure of conditionality, Painter, Taste.

Оправной точкой наших рассуждений является высказывание философа и социолога Вернера Цигенфусса, указывавшего в своём «Преодолении вкуса» на кризис

искусства, на анархию художественных вкусов, на отсутствие стиля, основной путь к преодолению которых он видел в «преодолении вкуса»: «Культура, построенная на вкусе, основана на противоре-

чиях... Невозможно возвести вкус в основной принцип культуры без того, чтобы обречь культуру на произвол отдельных, обусловленных внешним влиянием людей» [1, с. 113].

Данная фраза очень важная и обоюдоострая для нашего разговора. С одной стороны, известный философ прав в том, что, предоставляя право отдельным субъектам творческого процесса (самим зависящих от тех или иных факторов, воспитанных под тем или иным влиянием) определять художественную ценность того или иного художественного произведения, мы обязательно сталкиваемся с противоречиями оценочного характера. С другой стороны, мы не можем согласиться с тем, что у «вкуса» необходимо забрать его «координирующие» функции.

В нашем исследовании, в качестве «рабочего материала» мы возьмём изобразительное искусство, а конкретно – живопись как разновидность последнего.

В одном из предыдущих своих трудов, мы показали (и доказали), что *художественное произведение есть целое: «мера, выражающаяся в целом художественного произведения, вбирает в себя гармоничное соотношение (равновесие) всех структурных элементов внутри картины: композицию, стиль, колорит и др. (или гармонию содержания художественного произведения, то есть вбирает в себя всю его материю). Мера есть гармоничное отношение содержания художественного произведения к его целому. Верно найденная мера художественного произведения обнаруживается посредством вкуса (как идеального составляющего) художника»* [2; 3].

Но, взятые сами по себе, в их чистом виде, они ничего не представляют собой и ничего не несут для становления художественного произведения без участия координирующей деятельности мозга художника. Они остаются всего лишь рациональными категориями «не оформившимися» в чувственно-воздействующее произведение. Эффективность их воздействия увеличивается тем больше, чем гармоничнее их сбалансированность между собой. Этим *онтологическим балансом* и занимаются операции мышления, под «присмотром» вкуса творца.

Как, при каких обстоятельствах проявляется мера и вкус в произведениях живописи? Что они представляют в их реальном, наличном бытии?

При такой постановке вопроса, когда, с одной стороны известно, что одно из слагаемых – мера – являющаяся «структурным» по существу термином и элементом с неотвратимой необходимостью начинает взаимодействовать с чувственным по

природе компонентом – вкусом – мы, казалось бы, приходим к определённого рода дуализму. Но подобная «метафизика» не должна препятствовать снятию противоречий в нашем вопросе. Этот дуализм является лишь частным случаем отражения того, что «человек со вкусом соединяет там, где спекулятивный ум расчленяет и разделяет». В своё время Зульцер, анализируя категорию «вкуса», сделал, на наш взгляд, не совсем верный вывод: «Отсюда следует, что при создании произведений искусства вкус воздействует гораздо быстрее и на много решительнее, чем знание правил, так как он сразу охватывает целое» [4, с. 371].

Мы можем согласиться с подобным заключением только наполовину. Действительно, вкус воздействует гораздо быстрее, чем знание правил, но, на наш взгляд, он не даётся сразу, а формируется и приобретает с течением времени, в результате практического и жизненного опыта художника-живописца, *переходя из области материальной в область идеальную.*

Признавая чувственную природу вкуса, необходимо заострить внимание на том, что в художественно-творческом процессе, художник, создавая, например, живописное произведение, должен иметь, на наш взгляд, дело с воплощением своих (но не чьих-либо) вкусовых суждений в художественном произведении. А заключения о приемлемости и применимости того или иного вкусового предпочтения (т.е. суждения) для конкретного произведения в отдельности, выносит разум художника. В своих выводах, мы не одиноки, ведь до нас подобного рода мысли были и у великого философа И. Канта: «Если нет хорошего вкуса, то не будет также и продуктов духа (в искусстве), так как именно вкус приводит рассудок в состояние подлинной гармонии с чувственностью, поощряет и оживляет суровый процесс рассудочной обработки, непосредственно предоставляя ей возможность самого приемлемого для всех применения» [5, с. 787]. В результате, можно говорить о равноценной, равновеликой значимости «принципов чувственности» и высот «разума».

Вопросы метода – это вопросы пути. Наша задача определить путь исследования и выяснить, каким образом мера и вкус взаимодействуют в произведении так, чтобы у автора, на завершающем этапе создания произведения, а также у зрителя в перцепции возникло ощущение «уже созданности «вкусно сделанной вещи» – т.е. завершённости. Исследование проблемы вкуса невозможно без обращения к категории «меры», ибо вкус – есть показатель соблюдения меры. И наоборот, несоблюдение меры чего-либо в произ-

ведении, делает это произведение либо приторно-сладким («слащавым»), либо напротив, чрезмерно грубым, недоработанным.

Разговор о проблеме вкуса, таким образом, невозможен вне диалектических установок и концепций, диалектических законов: закона развития, качества и количества, единства противоположностей: «Отсутствие в мироздании отдельно существующих противоположных свойств живой и неживой природы и существование противоположных свойств лишь в виде фундаментального единства противоположных “живых-неживых” свойств, требует построения единой теории свойств с “живыми-неживыми” свойствами и не только является доказательством коренной ошибочности всей современной системы научных представлений, с раздельным существованием свойств живой и неживой природы, но и доказывает коренную ошибочность общественных наук, где так же сплошь принято несуществующее отдельное существование противоположных свойств вместо реально существующего единства противоположных свойств» [6, с. 74].

Для этого необходимо рассматривать живопись как систему, понять эту систему «изнутри», её организующее содержательно-идеальную сторону, скрытую за чисто внешней предметно-материальной стороной. Для этого необходимо рассматривать проблему вкуса не просто «как таковую», проблему, существующую вне своего носителя – живописного произведения, а лишь в единстве их сложного, многоуровневого бытия.

Тезис. Антиномичность вкусовых суждений

Оценочное вкусовое суждение (в изобразительном искусстве) проистекает и формируется по трём «каналам». В первую очередь субъект восприятия подчиняется зрению. Во вторую очередь, субъект может находиться в плену эмоций. В-третьих, – подключается мировоззрение и включается мышление субъекта, его *ratio*, которое может вопреки «зрительному суждению» (глаза) и первому эмоциональному порыву отвергнуть первоначальное суждение о приемлемости и выдвинуть свой вердикт. Это относится не только к суждениям художников, но и к другим субъектам восприятия.

В своей критике способности суждения И. Кант приводит мысль о том, что: «...благорасположение, которое определяет суждение вкуса, лишено всякого интереса [...]. Интересом называется благорасположение, которое мы испытываем от представления о существовании какого-либо предмета» [5, с. 1050, 1051], и даёт определение «вкуса»: «Вкус

есть способность судить о предмете или о способе представления посредством благорасположения или отсутствия его, свободного от всякого интереса. Предмет такого благорасположения называется прекрасным» [5, с. 1058].

Здесь мы должны привести известнейшие его антиномии вкуса. Согласно немецкому философу:

1. *Тезис*. Суждение вкуса не основывается на понятиях, иначе можно было бы о нём диспутировать (решать вопрос посредством доказательств).
2. *Антитезис*. Суждения вкуса основываются на понятиях, иначе, несмотря на их различие, нельзя было бы о них даже спорить (иметь притязание на необходимое согласие других с этим суждением) [5, с. 1205, 1051]. Это выводится из того, что, с одной стороны, суждение вкуса настолько лично и индивидуально, что никакие доказательства и опровержения не могут его опровергнуть, т.е. *о вкусах не диспутируют*. Но, с другой стороны, вкусы не только субъективны, но они заключают в себе нечто общее, позволяющее обсуждать различные вкусы. Тем самым возникает противоположный вывод о том, что *о вкусах можно спорить*.

Глубоко проанализировав противоречие, существующее между индивидуальным и общественным вкусом, Кант сформулировал закономерный для своей эстетики вывод о том, что противоречащие друг другу суждения о вкусе могут существовать вместе и в равной степени быть верными.

И действительно, искусство (по крайней мере живопись) может развиваться вопреки устоявшемуся видению мира, утвердившимся в данное время и в том или ином обществе вкусовым предпочтением. Примеров тому много: М. Врубель, А. Модильяни, П. Филонов, А. Руссо и др. Оно «как бы» не вписывается в стройный организм, не отвечает временным, стилистическим и прочим особенностям данного отрезка времени. Это связано с тем, что мощный дух (Я) субъектов творческого процесса, и их художественная воля, противоречат самой системе, а в силу «вышеозначенных прилагательных» просто не может не быть автономным от господствующих на данный момент взглядов и вкусовых предпочтений и не поддаётся влиянию и давлению прочих социокультурных факторов. В этой автономизации и автаркии проявляется трансцендентность духа творца.

Вообще, в целом нужно согласиться с И. Кантом в том, что вкус есть «дисциплина гения, которая очень подрезывает ему крылья и делает его благовоспитанным и шлифованным» [5]. Но так

было во времена Канта, до него и немного после. В современном искусстве несколько изменились «полюса давления» одного над другим. Если признавать под «гением» «Я» художника, и преобладание во времена Канта примата общественного вкуса над профессионально-личным, то в современном XXI в., с точностью до наоборот, утвердился примат вкуса художника-профессионала (желающего «разговаривать» со зрителем лишь на своём, индивидуальном языке) над общественным.

Здесь нужно задаться вопросом: неужели «гений» современного художника победил «вкус»? Мы задаём этот вопрос, поскольку для современного художника-живописца чуждо быть «благовоспитанным и шлифованным». Если мы отвечаем утвердительно, значит, вместе с тем, мы признаём что он «низверг школу» и «низверг дисциплину», тем самым расчистив дорогу анархии в искусстве и, по сути, дегуманизовав его. Если посмотреть на западноевропейское искусство, гуманистические начала и высокая гражданственность которого начали разлагаться ещё в начале XX в. – то по большому счёту это так. Советское искусство в конце XX столетия, также решило поучаствовать в «ярмарке тщеславия» вкусов. Справедливости ради нужно отметить, что не всё искусство и не всех современных художников можно причислить к вышеозначенному кругу...

Проблема вкуса (и проблема вытекающих отсюда результатов художественной практики) многоуровневая. Но из всего множества можно выделить два, на наш взгляд, основных:

1. «Структурный» уровень проблемы вкуса;
2. «Онтологический» уровень проблемы вкуса.

Первый из вышеозначенных, связан, конечно, со всей структурой произведения, со всей его тканью, всеми мельчайшими компонентами произведения, которые организуют его *целое*. В результате преобладания в «заказе» (в широком значении этого слова) тех или иных вкусовых предпочтений публики, можно менять формальные, внешние, суть чисто художественно-технические характеристики произведения, следуя тем самым девизу «чего изволите?».

Чтобы понять всю сложность выявления меры в произведении, а, соответственно и построения «вкусно сделанной вещи», необходимо осознать это произведение не только как конечный результат, но и как длительный (порой мучительный для автора) кумулятивный процесс накопления качественно-количественных новообразований – структурных компонентов всей системы живописного полотна.

Во-первых, зрителю необходимо осознавать, что при восприятии этого произведения, он имеет дело не только (и не столько) с результатом отражения объективной действительности, но и с процессом конституирования данного произведения на базе объективной действительности.

Во-вторых, зритель должен понимать, что в процессе конституирования произведения, автор использует не только «сырой» материал объективной действительности, но и привлекает каждый раз обновляемые (в результате обогащения личного эмпирического, теоретического и, в целом – жизненного опыта) но готовые искусственные композиционные схемы, решения, интерпретации. Автор же, в свою очередь, используя те или иные художественные комбинации, понимает, что его выбор может быть подвержен сомнению со стороны коллег-профессионалов, либо вовсе отвергнут зрителем-обывателем, так как всегда существует стилистическая альтернатива (имеется ввиду сегодняшний исторический этап развития искусства, когда сосуществует невиданное прежде количество стилей одновременно).

В третьих, необходимо понимать и учитывать перформативный эффект художественного процесса, следствием которого является преобразование «сырого» фактического материала природы (натуры реальной и воображаемой) и его «произведение в живописное произведение». Конструктивно-кумулятивный процесс создания живописного произведения базируется в большей степени на субъективных онтологических основаниях, таких как эмоции, воля, мировоззрение (и входящими в него миропонимание и мироощущение), что позволяет говорить о реализации в нём своих субъективных видений мира, трансформации и преобразовании мира, формировании своей художественной реальности, а не только лишь отражение-описание объективного мира.

Этимологически слово «искусство» – можно вывести сразу из нескольких значений: искусство – это «искус», «искушение»; искусство как обозначение мастерства в эстетическом плане; от «искусственный» – в противовес естественной природе – «искусственная природа» (а по Платону вообще «тени теней») – т.е. опять-таки подражание природе – «мимесис».

В результате, мы вновь приходим к понятию художественного образа, который также (а может быть он и является главной, красной нитью проблемы?) вплетается в этот первый, структурный уровень проблемы вкуса.

Нужно отметить, «что перед многими художниками и искусствоведами проблема декодифика-

ции понятия «художественный образ» и «распознавания» его в произведении не стоит. Проблема возникает в результате «дебатов» и столкновения различных точек зрения художников по поводу нахождения единого «знаменателя» в вопросе образности каждой конкретной работы. Приверженцы объёмно-пространственного принципа изображения берут за основу натуру и репродуцируют её (оставаясь этим сытым), последователи плоскостно-силуэтного (в том числе абстракционисты и другие, близкие к ним по мировосприятию товарищи по цеху) трансформируют и преобразовывают натуру (видя в этом главный смысл и оправдание творчества). В результате налицо сосуществование различных мировоззренческих позиций, ценностей, вкусов и реализации их посредством образов в искусстве. Данный факт приводит нас, с одной стороны к дуализму в понимании художественного образа, ибо дуализм (от лат. *dualis* – двойственный) – и есть сосуществование двух различных, несводимых к единству состояний, принципов, образов мыслей, мировоззрений, волеустремлений, гносеологических принципов» [7, с. 44-45].

Но, с другой стороны, «диалектика искусства позволяет преодолеть дуализм в понимании художественного образа в результате снятия противоположности в синтезе и введения такого термина как “мера условности”. Такие противоположности как *ratio* и *psyche*, субъективное и объективное, идеальное и материальное, реалистичное и абстрактное и прочие, хотя и являются важнейшими философскими категориями, но, на наш взгляд, по отношению к *целому* художественного произведения и относительно его уже *созданности*, они есть части и предпосылки этого целого. Данные части, находясь, с одной стороны, в диалектическом единстве, а, с другой стороны, являясь онтологическими в отношении художественной практики, генерируют художественный образ, который является стержнем всего произведения. Понятие “мера условности” является своего рода *aurea mediocritas* (лат.) – “золотой серединой” и даёт ключ к синтезу вышеозначенных и иных противоположностей что, в итоге ведёт к снятию дуализма в понимании художественного образа вообще» [7, с. 45].

В связи с этим, необходимо проанализировать понятие «мера условности», разложив его на составляющие. Выявив и проанализировав последние, можно будет говорить и о путях синтеза с целью снятия дуализма и потенциального (пусть и чисто теоретического) разрешения антиномий И. Канта.

Итак, известно, что любое искусство условно. Искусство, как бы близко оно не приближалось к

передаче жизнеподобия – есть условность. Оно есть большая или меньшая условность в отражении объективной действительности. Выделяют три типа условности: «первичную»: «условность, выражающую видовую специфику искусства, обусловленную свойствами его языкового материала: краски – в живописи, камень – в скульптуре, слово – в литературе, звук – в музыке и т.д. [...] Другой тип условности представляет собой канонизацию совокупности художественных характеристик, устойчивых приёмов и выходит за рамки частичного приёма, свободного художественного выбора. Такая условность может являть собой художественный стиль целой эпохи (готика, барокко, ампир), выражать эстетический идеал конкретного исторического времени; [...] Третий тип условности – собственно художественный приём, зависящий от творческой воли автора. Проявления такой условности бесконечно разнообразны, отличаются ярко выраженной метафоричностью, экспрессивностью, ассоциативностью, нарочито открытым пересозданием «форм жизни» – отступлениями от традиционного языка искусства» [8].

В самой искусствоведческой и философской литературе не прослеживается однозначного отношения к понятию «условность» применительно к искусству: «Роль сигналов о том, что сообщение передается на особом языке, играют при этом “странные” (и в этом смысле наиболее “условные”) знаки.

Знаки, употребляемые в искусстве, характеризуются различной степенью условности с точки зрения произвольности связи между обычным их употреблением вне искусства и тем значением, которое они приобретают внутри художественной системы» [9], или: «Эпохи так называемого “условного” искусства связаны с подчёркиванием конвенциональности кода» [9]. Несмотря на использование в анализе понятия «условность» кавычек (в приведённых выше цитатах) – здесь всё же усматривается существование разделения искусства на «условное» и «не условное»: «Сама антитеза “естественность – условность” возникает в эпоху культурных кризисов, резких сдвигов, когда на систему смотрят извне – глазами другой системы. Отсюда культурно-типологическая обусловленность периодически возникающего стремления обратиться к ненормализованному (и «странному») с точки зрения привычных норм условности) искусству (например, детскому, архаическому, экзотическому), которое воспринимается как «естественное», а привычные системы коммуникативных связей предстают как «ненормальные», «неестествен-

ные». Сравни борьбу «низкого» (народного) и «высокого» (учёного) искусства в эпоху Ренессанса, споры о «цивилизации» и «природе» в 18 веке, обращение к фольклору в 19 веке, роль прозаизмов в поэзии Пушкина и Некрасова, различные типы примитива в искусстве 20 века и т.д.» [9]. Сам факт разъяснения термина «условность» посредством данных примеров, сами эти примеры, взятые из истории, т.е. из жизни, – подтверждают наличие этой разделённости искусства (по крайней мере изобразительного) на «условное» и «не условное». Но вывод, формулируемый, например, в той же статье – звучит, на наш взгляд, слишком категорично и поэтому несколько противоречит вышеприведённым своим же фактам: «Итак, условность не может быть ограничена теми или иными произведениями искусства. Противопоставление условного искусства реалистическому (имеющее известный смысл в конкретных историко-литературных контекстах) теоретически неправомочно» [9].

Признавая условность искусства в целом, мы, тем не менее, должны классифицировать произведения живописи по степени этой условности, из которой можно будет одновременно имплицировать и способ отображения объективной действительности. Это, в конечном счёте, откроет путь для дальнейшего разъяснения и понимания сути термина «мера условности» и её интегрирующей роли в искусстве живописи. Для этого мы должны сначала разложить единую систему – живопись на подсистемы (неглубоко), по степени (мере) их условности и зафиксировать эту меру в понятийно-категориальной форме как принятой «на вооружение» и уже утверждённой в нашем исследовании.

Итак, систему отображения, основанную на видимом сходстве (в основе которого лежит ренессансная прямая и воздушная перспективы), на подобии образа и действительности, на художественном отражении жизни в формах самой жизни, с присущим ей жизнеподобием в большей мере чем условность – мы можем обозначить (несмотря на некоторую относительность и условность этого жизнеподобия) как реалистическую (в широком смысле этого слова), а живопись, базирующуюся на данной системе – *реалистической*.

Формализованная система отображения, в которой художник оперирует сознательным, демонстративным отступлением от жизнеподобия (в основе которого лежат различного рода трансформации и преобразования, «пересоздания» натуры) – базируется на художественной условности в большей степени (мере), нежели вышеуказанная реалистическая. Следовательно, в данном контексте мы имеем полное право называть данную си-

стему отображения и живопись, базирующуюся на ней – *условной*.

С точки зрения Зигмунда Фрейда, «в основе всего» лежит получение удовольствия. Следовательно, занятие искусством – есть получение удовольствия? Хорошо, тогда отсюда можно провести аналогию в художественном процессе, выделив два вида художественных практик:

1. Передача образов отражения → узнавание и сопереживание публики → совпадение интересов и вкусов → материальные выгоды от продажи своего труда → может купить любое другое удовольствие на вырученные средства (картина → деньги, выгода, польза, → удовольствие (сразу) → машина (удовольствие), или выгода → капитал → дом → семья → сытость → обеспеченность → защищённость;
2. Передача абстрактных образов → частичное или полное непонимание со стороны «электората» → несовпадение интересов и вкусов → нет выгоды, доступа к материальным средствам для приобретения других удовольствий → самое ценное здесь есть творческий акт сам по себе, момент творения – есть высшее удовольствие, не нуждающееся в прочих.

В первом случае искусство есть разновидность обычного труда (тогда это ремесло – в архаичном понимании термина «искусства»), направленного на получение пользы, на извлечение материальных благ-удовольствий, тогда как во втором – искусство есть *самоценный процесс творения, творчества*.

В этом случае мы уже говорим о втором уровне проблемы вкуса – *онтологическом*.

Творчество, процесс *творения* – есть постепенное «вытягивание» «света из мрака неизвестного» посредством интуиции, катарсиса, различных душевных переживаний, а также техники, ремесла. Это есть выкристаллизовывание идеального из материального, приближение посредством техники, насколько это возможно к идеалу, к сути бытия (к сути бытия вообще и бытия художественного в частности). Тогда как искусство – это передача посредством техники той или иной темы и объекта изображения, показывание и «трансляция» ремесла.

Творчество есть неизвестное и непредсказуемое, искусство – известное. Творчество есть праздник открытия и откровения, искусство есть повседневность. Творчество – это труд откровения, искусство – труд повседневности.

Творчество автора опирается на трансцендентальное и даже трансцендентное, связано с инобытием незримой нитью, искусство становясь «сухой»

трансляцией техники субъекта, постепенно и незаметно для автора теряет метафизическую нить.

Для нормального функционирования творческого процесса «важно не только выражение художником своих душевных переживаний, но немаловажное значение приобретает и проблема сопереживания произведения зрителем. В этом смысле реализм как форма общения со зрителем, есть более гибкое и адекватное искусство. Объективный мир, увиденный, пережитый художником реалистом, наглядно (объективно) представленный в своей работе и узнаваемый всеми, “душа в душу” *сопереживается* большинством людей» [7, с. 22]. Здесь необходимо применить такой не менее важный термин (как для узкопрофессионального дискурса, так и для фундаментально-философского) как *эмпатия* – способность представить себя на месте другого человека и понять его чувства, желания, идеи и поступки. В ситуации перцептивного контакта с различными произведениями искусства, зритель может, в результате своего рода «интроекции», ощущать себя вовлечённым в то, что он видит или воспринимает. Эта связь напрямую отсылает нас, в частности, к эйдетической способности переживания автором и к *эйдетике* – науке о виденном, в целом. *Эйдетический образ* (от греч. *eidos* – образ) – необыкновенно яркий субъективный зрительный феномен. Эйдетик представляет себе отсутствующий предмет (и как продолжает воспринимать предмет в его отсутствие) так, будто видит его с закрытыми глазами, или глядя на поверхность, служащую подходящим фоном для изображения. Конкретный объект может быть эйдетически воспроизведен непосредственно после его исчезновения из поля зрения, по истечении нескольких минут, дней и даже лет. Зарегистрировано также спонтанное возникновение эйдетических образов. В некоторых случаях объекты эйдетически воспроизводятся с почти фотографической точностью. Феномены, соответствующие зрительным образам, предположительно существуют и для других органов чувств» [10, с. 530].

Подобная способность к эйдетическому созерцанию, а в результате и к сопереживанию произведения искусства (ведь данный феномен не является прерогативой только художников), является, своего рода, связующим звеном в общении автора со зрителем. Данная двусторонность и взаимообусловленность сложной структуры художественного процесса, наделяет элемент сопереживания мотивационной основой для дальнейшего потенциального роста художника-творца. Не имея столь мощной объективной поддержки, автору остаётся руководствоваться своей силой воли и силой духа.

Если продолжать привязывать проблему вкуса (и в целом проблему предназначения искусства) лишь к его служению личной материальной пользе – тогда вопросы гуманизма и величайшего служения человечеству в искусстве могут быть сняты сразу. Но тогда мы должны будем признать в искусстве лишь его функциональность, забыв про великую его цель...

И вот здесь хотелось бы перевести разговор в философскую, метафизическую плоскость. Проблема «смысла жизни», наверное, одна из фундаментальнейших. В результате, мы обращаемся к величайшей проблеме – служения человеческому роду, проблеме служения социальной справедливости. Этот момент высочайшей гражданственности художника, момент его служения духовности, всечеловечности, является несравненным движущим мотивом художественного творчества и генератором художественной воли. Вот это духовное прокладывает себе дорогу в своей собственной сфере. Истинный художник создаёт такие произведения, которые не потребляются до конца, а вечно осваиваются. И процесс создания здесь становится выше созданного... Но вернёмся к проблеме вкуса.

Антитезис. «Авторитарность» вкусовых суждений

Мы говорим о том, что искусство (так называемое «элитарное» и не только изобразительное) в настоящее время есть искусство «авторитарное». Это мы выводим из того, что искусство стало автономным, а художник – субъект творческого процесса – относительно независимым.

Автономным по отношению к чему и кому? Автономным по отношению к зрителю и его вкусовым предпочтениям – т.е. *по отношению к общественному вкусу*. В этом смысле, художники-творцы показывают свой «субъективный мир» и убеждают зрителя в приемлемости (и в неотвратимости) его существования. Альтернативный взгляд на события мира, на самом деле не претендует на истинность, не претендует на общее признание. Он лишь является констатацией существования всего одной какой-либо формы из бесконечного множества, сосуществующих одновременно, но невидимых в силу различных причин. Автор предлагает, иногда даже *навязывает* зрителю то, что у него есть...

Именно в силу этого, искусство является «авторитарным». Казалось бы, что в век повсеместного либерализма и демократии, любая социальная форма жизнедеятельности должна быть идентична, соответствовать центральной линии эпохи. Конечно, можно задаться вопросом: «почему авто-

ритаризм, если в настоящее время мир переполнен широчайшим, даже излишним количеством разнообразных течений и направлений практически в каждом виде искусств, будь то музыка, литература или изобразительное искусство, а декоративно-прикладное искусство и подавно?». На самом деле, всё это действительно так. И в этой полифонии есть, конечно, один из первых признаков века либерализма. И зрителю здесь предоставляется широкий спектр «авторских видений мира». Но это внешнее проявление свободы искусства – это лишь внешнее его проявление.

За всей этой полифонией (в каждом отдельном случае) стоит конкретное произведение, выражающее (отражающее) внутренний субъективный мир конкретного Автора. И это конкретное субъективное видение, каждый конкретный автор, посредством различных медийных систем «навязывает» обществу... Одновременное сосуществование «либерализма и авторитаризма» в искусстве как данности, является на самом деле ещё одним проявлением диалектики творческого процесса.

Необходимо рассматривать живопись как систему – систему, функционирующую по законам диалектики. Можно коротко проанализировать данную систему: живопись один из видов искусства, который подразделяется на жанры. Последние, в свою очередь, являются образованиями не только сюжетными, но и стилистическими, обозначающими тот или иной способ художественной переработки материала внешней реальности. Данные способы художественной трансформации подвижны во времени, изменяющиеся или, лучше сказать – развивающиеся. Это свойство заставляет развиваться всю живописную систему, а, вместе с ней и её субъекта – автора произведений, а также зрителя (конечно, если зритель хочет развиваться). «Пластически-временные» зависимости между предметом изображения и характером его интерпретации в произведении, в значительной степени внешние, но и они непосредственным образом влияют на изменение вкусовых предпочтений всех участников «art-среды». Указанные выше внешние переменные – есть переменные технического характера, а, если говорить ещё конкретнее – технологические.

Помимо этих, внешних, необходимо имплицировать и более глубинные зависимости, влияющие на вкусовые предпочтения. Их основу составляет способность живописи как вида искусства к выявлению объективного и субъективного, внешнего и внутреннего, изображения и выражения, эпики и лирики и т.д. В результате, мы можем говорить о функционировании субъект-объектных диалекти-

ческих зависимостей, являющимися также, своего рода движителями и, одновременно индикатором изменения и развития вкусовых предпочтений.

Продолжая дискурс вглубь обозначенных зависимостей, можно заметить, что живопись располагает наибольшими возможностями отражения объективной реальности, познавательными возможностями, возможностями анализа социальной действительности. Разумеется, объективно-познавательное начало составляет лишь одну из сторон художественного образа, содержание которого далеко не исчерпывается тем, что изображено. Специфическое содержание искусства – в отношении субъекта к объекту. Отсюда ясно, что значимость и характер содержания зависят как от субъекта, так и от объекта, ибо он способствует проявлению, раскрытию определённых качеств субъекта, творческой личности. Но далеко не все современные художники-живописцы пользуются данными возможностями. Большинство использует традиционные стилистические способы и средства обработки материала внешнего мира, идя на поводу у вкусов большей части публики – любителей и, желая угодить ей. Другая часть живописцев тяготеет к запросам «элитарного» меньшинства – знатоков и критиков искусства.

Анализируя субъект-объектные отношения в художественном процессе, мы не должны забывать о зрителе, будь он любителем или «жестким» критиком – обладателем самого изощрённого вкуса. Подобно дирижёру в симфоническом оркестре, живописцы при конституировании своих произведений имеют дело как с вещами-формами и пространством объективного мира, так и используют более абстрагированные формы и пространство. Традиционная живопись: натуралистическая, реалистическая и, в целом – объёмно-пространственная – оперирует такими понятиями как «вещь» и «пространство» на уровне зрительного, физиологического восприятия внешнего мира. «Художник-натуралист» использует такие возможности ориентаций зрителя, которые синхронны их данному на настоящий момент эмпирическому опыту, генерируя процесс эмпатии, переходящий в симпатию к произведению. Тем самым прокладывается дорожка ко вкусам большинства.

Но в контексте внешнего мира (окружающей действительности), подобные возможности ориентаций, как вышеприведенные «вещь» и «пространство», которые имплицировать наше «всматривание» в сущность восприятия – лишь малая часть из потенциального их числа. Можно (исходя из субъекта) выделять большее или меньшее количество переменных свойств вещи; установка может быть «субъ-

ективной» или «объективной»; акцентировать своё внимание как на одухотворённых, так и на не одухотворённых вещах и так далее. Причём из подобных установок прямо вытекает не только способ – как воспринимается окружающая действительность, но и «фокус» внимания – что в ней отмечается в качестве первостепенного. Исходя из мировоззренческих и иных установок субъекта художественного творчества, произведение искусства, таким образом, наделяется гештальтом, поскольку значимость формы и содержания произведения для автора и для зрителя, несомненно, может быть различной – *argumentum legis* (законный довод).

Под известной и уже аксиомоподобной фразой «искусство отражает идеи и взгляды эпохи», мы усматриваем простую закономерность, которая заключается в том, что данные идеалы и связанные с ними вкусовые предпочтения, с одной стороны складывались постепенно и объективно, но с другой стороны – они есть следствия субъективных желаний и стремлений (увечивать своё имя, просто любовь к эстетизации, сакральные задачи и др.) конкретных заказчиков (как правило власть предержащих или просто обеспеченных).

И здесь необходимо указать на первобытную живопись в пещерах Европы, России и др., и вспомнить, кем создавались эти шедевры. Вспомнить, что в те далёкие времена не было ни училищ, ни академий, а ремеслу, как определённой системе знаний, умений, навыков, не обучали. Представляется, что данные артефакты искусства создавались, сразу, непосредственно, в результате прямого и «чистого» творческого акта. Под словом «чистый», мы понимаем такой акт творчества, который индуцируется и протекает не по законам детерминизма, а по законам свободы воли автора. Здесь нет места ни вкусам заказчика любого уровня (может быть, лишь за исключением «жены» хозяина пещеры), ни господствующих стилей эпох и прочих условностей и наслоений поздних веков развития искусства, так или иначе обуславливающих результаты художественной практики. Свобода воли автора вкупе с мифологическим мышлением и мировосприятием, обеспечивали реализацию сакральных и магических ритуалов.

Однажды зародившись в первобытных пещерах в форме древней наскальной живописи, искусство в настоящее время развилось в столь мощный организм, что (по законам развития организма) в пору говорить о его вероятном движении по нисходящей линии в ближайшие столетия? Мы не можем делать прогнозы на будущее, тем более насчёт такого типично диалектического процесса как творчество.

Из истории известно, что его развитие протекало «рука об руку» с развитием всей человеческой цивилизацией. Искусство не раз угасало, затем вновь начинало пульсировать, и с новой силой, но уже на новом историческом витке развития оно начинало сиять и влиять на умы человечества, становясь цементирующей основой общества: Египет, Византия, Древняя Русь... Но не будем уходить в сторону.

Будучи по природе своей субъективными (это вполне нормально и закономерно), вкусовые предпочтения власть предержащих и их эгоистические устремления (по увечиванию своего «Я») или стремления по объединению широких масс людей, наряду с другими объективными факторами, служили и служат основой, фундаментом для выстраивания центральной линии заказов для художников-ремесленников (мастеров), формируя тем самым стиль эпохи (в некоторых случаях даже стиль конкретного исторического деятеля – стиль Людовика XV, или национальный стиль (Русский и псевдорусский стили)).

Данный факт говорит в пользу того, что крупные мастера прошлого и настоящего, будучи по существу ремесленниками и выполняя различные заказы обеспеченных людей, есть носители и трансляторы чужой воли, являясь лишь её инструментарием, орудием или «продолжением руки». Это положение не имеет никакой эмоциональной окраски, не имеет ни знака «+», ни знака «-», а является всего лишь констатацией, выводом, полученного на основе историко-искусствоведческих данных.

Следовательно, в этом контексте мы также можем утверждать, что искусство в таком его виде – есть искусство «авторитарное», но уже с другой стороны, с позиции зрителя (заказчика).

Синтез. Мера условности

Время движется вперёд, идёт непрерывный процесс развития. А вместе со временем – «в ногу со временем», развивается и искусство. По крайней мере, то искусство, которое *современное*. По крайней мере, оно *должно развиваться*. В данном случае под словом «современное» не стоит подразумевать произведения, созданные только лишь сегодня, сейчас. Множество живописных работ, создающихся в настоящий момент, с трудом можно назвать современными. И наоборот, множество образцов живописных произведений, созданных ещё сотню лет назад – остаются созвучны нашим сегодняшним идеалам, настроениям, думам. Современное искусство – *вневременное*. Оно оперирует известными, существующими *всегда* художе-

ственными средствами. Но на каждом этапе своего развития, это, вневременное искусство оперирует ими по-разному, на разном уровне, в разных плоскостях и срезах, облачает эти, уже известные всем средства в новые формы. Категория *развития* занимает важное место в философии и одно из ключевых в диалектике. Не будет развития в искусстве – искусство будет мертво.

Несколько тысячелетий подряд, художник оставался в роли ремесленника, транслятора чужой воли. Выполняя тот или иной заказ, он старался так или иначе «угодить» заказчику, «понравиться» зрителю. Данная форма *художественной деятельности* востребована и сегодня. И это хорошо, что она востребована. Ведь именно благодаря этому, специфическому виду деятельности, широкий зритель, огромная аудитория по всему миру – имеет душевно-духовный опыт общения с прекрасным, а от этого возможность получать удовольствие, радость, наслаждение. Общаться с прекрасным на понятном языке и в понятных формах, которые сложились много веков назад и стали «родными», узнаваемыми, а от того доступными. На языке, не требующем *декодификации*.

Однако с недавнего времени, художник стал освобождаться от чужой и, может быть, даже чуждой воли заказчика, зрителя. *Современный* художник и его *современное* искусство стали всё дальше и дальше отдаляться от основной массы зрителя. Но он стал отдаляться не потому, что захотел отдалиться и выделиться, а потому, что *зритель сам не захотел идти с ним дальше*, в его, всё более усложняющиеся миры, более синтетически усложняющиеся «тени теней». А настоящий художник, творец – не может стоять на месте, не может не развиваться, не может не экспериментировать.

На первый взгляд кажется, что лишь в результате осознания меры условности зрителем, потенциально реализуется снятие вкусовых противоречий. А это возможно, если сам зритель будет готов к поступательному развитию (самовоспитанию) вместе с поступательным развитием искусства.

Но мы ведём разговор о «мере условности» не только (и не столько) в свете психологического подхода, с позиции необходимости овладения мерой условности зрителем для понимания им искусства. Психолого-воспитательный компонент, в основе которого лежит душевно-духовный акт, момент оценивания и сравнения – конечно же, имеет место быть. Но в свете нашего структурного подхода к проблеме вкуса, вышеуказанное понимание меры условности не исчерпывается этим бесспорным, но не полным (на наш взгляд) представлением о её сути.

Для нас важнее утвердить меру условности в качестве такого активного структурного компонента всего живописного произведения, который будет давать возможность говорить о качественной *стилистической* характеристике этого произведения. Данную меру условности можно обозначить как *структурную*, (или *физическую*), в противоположность первой, осознаваемой зрителем – *психической*. Это, на наш взгляд, две стороны одной медали – «условной системы отображения» объективной реальности в живописи.

Структурная мера условности начинает своё бытие (и она первичнее, нежели осознаваемая зрителем) в рамках субъективного конституирования художественного произведения. Данная мера условности, основанная на принципиальном подчёркивании условности (как «неправильности», «неправдоподобности» и т.д.), возможна лишь на основе данной субъективной системы изображения и *качественно и количественно определяется автором*: «определение величины основной меры должно состоять лишь в возможности непосредственно схватывать её в созерцании и через воображение применять для изображения числовых понятий, т.е. всякое определение величины предметов в природе есть в конечном итоге эстетическое определение (т.е. субъективно, а не объективно)» [11, с. 257].

При соотношении и интеграции двух структурных мер: меры реализма и меры абстракционизма, – и появляется наша мера условности. Она является своего рода «эталоном» и идеальным свойством произведения, благодаря которому современное искусство, в отсутствии единого стиля, – может конституировать своё бытие как единый организм системы.

В целом принято относить к реализму (в широком значении этого слова) различные исторические направления и стили, которые, сохраняя свои своеобразные количественно-качественные характеристики, тем не менее, оставались в рамках реализма – как художественного отражения жизни в формах самой жизни.

В результате количественного накопления в произведении структурно-технических компонентов, организованных по законам реализма, основанного на видимом сходстве, подобия образа и действительности, на художественном отражении жизни в формах самой жизни – данное произведение выходит за пределы меры условности как качественно-количественной определённости. Количественно большая степень оптимального количества и правдивости деталей, раскрытия типического и закономерного через индивидуальное и конкретное – есть один из главных признаков ре-

алистического изображения, находящегося вне радиуса меры условности на одном из полюсов изобразительного искусства.

Противоположным полюсом к первому является беспредметное (абстрактное, зародившееся в начале XX в. – как крайнее проявление модернизма) искусство. В результате количественного накопления в произведении структурно-технических компонентов, организованных с максимальной степенью условности (абстрагирования) по отношению к реальному, видимому предметному миру (в результате выхода количественных изменений за предел данной качественной определённости) – данное произведение также выходит за пределы меры условности как золотой середины между двумя полюсами системы: «Противоположение (оппозиция) предполагает не только признаки, которыми отличаются друг от друга оппозиции, но и признаки, которые являются общими для обоих членов оппозиции. Такие признаки можно считать «основанием для сравнения». Две вещи, не имеющие основания для сравнения, или, иными словами, не обладающие ни одним общим признаком (например, «чернильница и свобода воли»), никак не могут быть противопоставлены друг другу» [12, с. 75].

В конце XX-XXI вв. в изобразительном искусстве начинают преобладать структурно-технологические и, в целом, стилистические средства и приёмы, позволяющие выделить произведения в отдельную систему отображения действительности. Данная система является синтетическим способом отражения действительности, аккумулирующем в себе структурно-технологические и идейно-стилистические особенности реализма и абстракционизма, и в исторической перспективе вполне обосновано может (наряду с уже существовавшими) стать самостоятельным художественным направлением или стилем. Последний вариант, конечно возможен, лишь, в случае синтеза искусств и распространения меры условности на все (как минимум на большую часть) виды и жанры искусства. И это будет возможным, лишь на основе «общей» меры условности (как синтезе двух мер условности): психической – осознаваемой зрителем и структурной – субъективно сотворённой автором.

Поскольку предметное наполнение понятия «условность» исторически изменчиво, а современное профессиональное изобразительное искусство оперирует (в большей степени) системой изображения, базирующейся на мере условности (структурной), которая вбирает в себя системы изображения всех исторических эпох, можно (с определённой долей осторожности) констатиро-

вать, что данная мера условности является «золотой серединой» не только в технологическом аспекте, но и в историческом. Данное обстоятельство, таким образом, позволяет говорить о том, что система изображения, основанная на мере условности («умеренное абстрагирование», формализация) – является «золотой серединой» всего исторического развития изобразительного искусства.

Последнее предположение, на сегодняшний день, разумеется, правомочно лишь в абстрактно-теоретическом плане. Подтверждение его истинности или ложности возможно лишь с течением большого интервала времени развития изобразительного искусства. Как говорил Ф. Бэкон: «Истина – дочь времени, а не авторитета» [13, с. 46].

Таким образом, проведённый выше анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. Великая догадка И. Канта о социальной подоплёке антиномий, остаётся актуальной проблемой и сегодня.
2. Исследование проблемы вкуса невозможно без обращения к категории «меры», ибо вкус – есть показатель соблюдения меры. И наоборот, несоблюдение меры чего-либо в произведении, делает это произведение либо приторно-сладким («слащавым»), либо напротив, чрезмерно грубым, недоработанным.
3. Современное искусство (так называемое «элитарное» и не только изобразительное) в настоящее время есть искусство «авторитарное»: оно автономно по отношению к зрителю и его вкусовым предпочтениям – то есть по отношению к общественному вкусу.
4. Будучи по природе своей субъективными (это вполне нормально и закономерно), вкусовые предпочтения власть предержащих и их эгоистические устремления (по увековечиванию своего «Я») или стремления по объединению широких масс людей, наряду с другими объективными факторами, служили и служат основой, фундаментом для выстраивания центральной линии заказов для художников-ремесленников (мастеров). Следовательно, искусство в таком его виде – также есть искусство «авторитарное», но уже с другой стороны, с позиции зрителя (заказчика).
5. Спустя столетие от начала модернистских экспериментов, в результате синтеза вышеозначенных конструктов, современное изобразительное искусство приходит к мере условности. Понятие «мера условности» является своего рода *aurea mediocritas* (лат.) – «золотой серединой» и даёт ключ к синтезу вышеозначенных и иных противоположностей.

Список литературы:

1. Ziegenfuss W. Die Überwindung des Geschmacks. Potsdam, 1949. S. 113.
2. Деменёв Д.Н. Мера, гармония, вкус, как важнейшие структурные элементы художественного произведения // Философия и культура. 2010. № 10(34). С. 21-28.
3. Деменёв Д.Н. Взаимодействие «вкуса», «меры» и «гармонии» в произведениях живописи // NB: Философские исследования. 2014. № 8. С. 109-139. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.8.13400. URL: http://e-notabene.ru/fr/article_13400.html (дата обращения 25.12.2015).
4. Sulzer J.G. Allgemeine Theorie der schonen Kunste. Bd. II. Leipzig, 1794. S. 371.
5. Кант И. Основы метафизики нравственности / Сост., общ. ред. В.Ф. Асмус. М.: Мысль, 1999. 1472 с.
6. Карлик Е.А. Единая теория свойств – направление создания новых основ науки // Ежемесячный журнал Евразийского Союза Учёных: сб. статей международной научно-практической конференции / Отв. ред. Д.П. Каркушин. М., 2014. № 6(14). Вып. 6. С. 74-76.
7. Деменёв Д.Н. Диалектика искусства. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2015. 146 с.
8. Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 4 / Под ред. В.С. Стёпина. М.: Мысль, 2010. 736 с.
9. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Условность в искусстве // Об искусстве. СПб.: «Искусство – СПб», 2000.
10. Философский энциклопедический словарь. М.: ИНФРА-М, 2009. 570 с.
11. Кант И. Соч.: в 6 т. Т. 5. М.: Мысль, 1966. 564 с.
12. Трубецкой Н.С. Основы фонологии. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. 372 с.
13. Бэкон Ф. Новый Органон. Афоризмы об истолковании природы и царства человека // Бэкон Ф. Соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. 575 с.
14. Погонцева Д.В. Культурно-историческая динамика представлений о женской красоте // Человек и культура. 2014. № 5. С. 67-85. DOI: 10.7256/2409-8744.2014.5.14612. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_14612.html.
15. Северюхин Д.Я. Художественный рынок и самоорганизация художников Ленинграда–Санкт-Петербурга в переходный период (середина 1980-х – середина 2000-х годов) // Культура и искусство. 2013. № 1. С. 74-87. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.01.8.
16. Деменёв Д.Н. Взаимодействие «вкуса», «меры» и «гармонии» в произведениях живописи // Философская мысль. 2014. № 8. С. 109-139. DOI: 10.7256/2409-8728.2014.8.13400. URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_13400.html.
17. Жидков В.С. О специфике искусства XXI века // Культура и искусство. 2012. № 3. С. 22-37.
18. Липский В.Н. О взаимоотношениях художника и власти в России // Культура и искусство. 2014. № 1. С. 62-67. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.1.11961.
19. Червонная С.М. «Реализм без берегов» Роже Гароди и понятие границ и берегов в советской идеологии // Культура и искусство. 2012. № 2. С. 87-94.

References (transliterated):

1. Ziegenfuss W. Die Überwindung des Geschmacks. Potsdam, 1949. S. 113.
2. Demenev D.N. Mera, harmoniya, vkus, kak vazhneishie strukturnye elementy khudozhestvennogo proizvedeniya // Filosofiya i kul'tura. 2010. № 10(34). S. 21-28.
3. Demenev D.N. Vzaimodeistvie «vkusa», «mery» i «garmonii» v proizvedeniyakh zhivopisi // NB: Filosofskie issledovaniya. 2014. № 8. S. 109-139. DOI: 10.7256/2306-0174.2014.8.13400. URL: http://e-notabene.ru/fr/article_13400.html (data obrashcheniya 25.12.2015).
4. Sulzer J.G. Allgemeine Theorie der schonen Kunste. Bd. II. Leipzig, 1794. S. 371.
5. Kant I. Osnovy metafiziki нравственности / Sost., obshch. red. V.F. Asmus. M.: Mysl', 1999. 1472 s.
6. Karlik E.A. Edinaya teoriya svoystv – napravlenie sozdaniya novykh osnov nauki // Ezhemesyachnyi zhurnal Evraziiskogo Soyuza Uchenykh: sb. statei mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii / Otv.red. D.P. Karkushin. M., 2014. № 6(14). Vyp. 6. S. 74-76.
7. Demenev D.N. Dialektika iskusstva. Magnitogorsk: Izd-vo Magnitogorsk. gos. tekhn. un-ta im. G.I. Nosova, 2015. 146 s.
8. Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t. T. 4 / Pod red. V.S. Stepina. M.: Mysl', 2010. 736 s.
9. Lotman Yu.M., Uspenskii B.A. Uslovnost' v iskusstve // Ob iskusstve. SPb.: «Iskusstvo – SPb», 2000.
10. Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'. M.: INFRA-M, 2009. 570 s.
11. Kant I. Soch.: v 6 t. T. 5. M.: Mysl', 1966. 564 s.
12. Trubetskoi N.S. Osnovy fonologii. M.: Izd-vo inostrannoi literatury, 1960. 372 s.
13. Bekon F. Novyi Organon. Aforizmy ob istolkovanii prirody i tsarstva cheloveka // Bekon F. Soch.: v 2 t. T. 2. M.: Mysl', 1978. 575 s.
14. Pogontseva D.V. Kul'turno-istoricheskaya dinamika predstavlenii o zhenskoi krasote // Chelovek i kul'tura. 2014. № 5. S. 67-85. DOI: 10.7256/2409-8744.2014.5.14612. URL: http://www.e-notabene.ru/ca/article_14612.html.
15. Severyukhin D.Ya. Khudozhestvennyi rynek i samoorganizatsiya khudozhnikov Leningrada–Sankt-Peterburga v perekhodnyi period (seredina 1980-kh – seredina 2000-kh godov) // Kul'tura i iskusstvo. 2013. № 1. S. 74-87. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.01.8.
16. Demenev D.N. Vzaimodeistvie «vkusa», «mery» i «garmonii» v proizvedeniyakh zhivopisi // Filosofskaya mysl'. 2014. № 8. S. 109-139. DOI: 10.7256/2409-8728.2014.8.13400. URL: http://www.e-notabene.ru/fr/article_13400.html.
17. Zhidkov V.S. O spetsifike iskusstva XXI veka // Kul'tura i iskusstvo. 2012. № 3. S. 22-37.
18. Lipskii V.N. O vzaimootnosheniyakh khudozhnika i vlasti v Rossii // Kul'tura i iskusstvo. 2014. № 1. S. 62-67. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.1.11961.
19. Chervonnaya S.M. «Realizm bez beregov» Rozhe Garodi i ponyatie granits i beregov v sovetskoj ideologii // Kul'tura i iskusstvo. 2012. № 2. S. 87-94.