

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА/THEORY AND HISTORY OF CULTURE, ART

DOI: <https://doi.org/10.60797/IRJ.2026.164.104>

ЭВОЛЮЦИЯ КОДА КРАСОТЫ ОТ РЕНЕССАНСА К МОДЕРНИЗМУ

Научная статья

Шевчук В.Г.^{1,*}¹ ORCID : 0009-0001-4324-7068;¹ Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова, Симферополь, Российская Федерация

* Корреспондирующий автор (verynya.58[at]gmail.com)

Аннотация

Целью работы является анализ эволюции особенностей кода Красоты в теории и практике, начиная от эпохи Ренессанса и заканчивая эпохой Модернизма. Исследование опиралось на труды Ю. Лотмана, В. Хофмана, М. Фридлендера, Э. Пановского. Рассматриваются вербальные и визуальные тексты в контексте проблемы красоты в качестве дихотомии прекрасного-безобразного в искусстве выдающихся художников-теоретиков и исследователей культуры различных времен, среди них — Л.Б. Альберти, А. Дюрер, У. Хогарт, В. Кандинский. Несмотря на различие их практических способов отражения красоты, при сопоставлении отмечено сходство некоторых их теоретических воззрений на изобразительный мотив относительно перспективы, композиции, цветовой гармонии, геометрического представления о форме, классификации линии и точки, духовной сущности искусства. Эти принципы заложены в коде Красоты, интеграция и эволюция которого продолжается в художественном пространстве и в наше время.

Новизной исследования является эстетико-культурологическое определение «код Красоты» в качестве паттерна для создания художественного образа как традиционного поля, сохраняющегося от одного века к следующему. Установлено, что данный код представляет собой эстетико-художественный текст относительно изобразительной красоты, который дополняется или перерабатывается в последующие друг за другом века. Художественно-коммуникационный процесс между различными культурными пространствами в виде теории и практики способствовал эволюции эстетических представлений о красоте. В зависимости от направлений и взглядов в искусстве определенной эпохи нами охарактеризованы три основные виды изобразительной красоты, такие как: *идеальная, реалистическая, абстрактная*. К последнему виду можно отнести и духовную красоту, исходя из теории и практики абстракционистов.

Исследование данной проблемы Красоты в искусстве через теорию и практику не ограничено и требует дальнейшей работы.

Ключевые слова: код Красоты, прекрасное, безобразное, вербальный текст, визуальный текст, художественная коммуникация, художники-теоретики.

THE EVOLUTION OF THE CODE OF BEAUTY FROM THE RENAISSANCE TO MODERNISM

Research article

Shevchuk V.G.^{1,*}¹ ORCID : 0009-0001-4324-7068;¹ Crimean Engineering-pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Simferopol, Russian Federation

* Corresponding author (verynya.58[at]gmail.com)

Abstract

The aim of this work is to analyse the evolution of the specifics of the code of Beauty in theory and practice, from the Renaissance to the Modernist era. The research is based on the works of Yuri Lotman, W. Hofman, M. Friedländer, and E. Panofsky. Verbal and visual texts are examined in the context of the problem of beauty as a dichotomy of the beautiful and the ugly in the art of outstanding artists, theorists, and cultural researchers of various periods, including L.B. Alberti, A. Dürer, W. Hogarth, W. Kandinsky. Despite the differences in their practical ways of reflecting beauty, a comparison shows similarities in some of their theoretical views on visual motifs in relation to perspective, composition, colour harmony, geometric representation of form, classification of lines and points, and the spiritual essence of art. These principles are embedded in the code of Beauty, the integration and evolution of which continues in the artistic space to this day.

The novelty of the study lies in the aesthetic and cultural definition of the 'code of Beauty' as a pattern for creating an artistic image as a traditional field that has been preserved from one century to the next. It has been established that this code is an aesthetic and fiction text on visual beauty, which is supplemented or reworked in successive centuries. The artistic and communication process between different cultural spaces in the form of theory and practice has contributed to the evolution of aesthetic ideas about beauty. Depending on the trends and views in the art of a particular era, we have identified three main types of visual beauty: *ideal, realistic, and abstract*. The latter type can also include *spiritual* beauty, based on the theory and practice of abstractionists.

The study of this issue of Beauty in art through theory and practice is unlimited and requires further work.

Keywords: code of Beauty, beautiful, ugly, verbal text, visual text, artistic communication, art theorists.

Введение

Феномен Красоты и её эстетическая сторона в искусстве всегда волновали философов, художников-теоретиков и исследователей культуры с древних времен. В философии, этике и религии в нормативно-оценочных категориях сущность Красоты представляет собой как дихотомию прекрасного — безобразного, как и добра — зла. На протяжении всей истории культуры и искусства в силу объективных и субъективных отношений человечества к красоте, происходила эволюция понятия её эстетической и изобразительной составляющей в теории и практике. В настоящее время актуальность исследования нормативно-оценочных категорий феномена Красоты обусловлена повышенным интересом научного сообщества к данной проблеме, требующей дальнейшего изучения. Главной целью работы является анализ эволюции эстетических особенностей изобразительного кода Красоты в теории и творчестве, начиная от эпохи Ренессанса и заканчивая эпохой Модернизма. Кроме того, в статье показаны различные взгляды европейских и российских исследователей культуры и художников-теоретиков, что позволяет проследить эволюционный характер эстетических воззрений на проблему красоты в искусстве.

Методы и принципы исследования

Для достижения цели исследования были применены следующие методы:

- историко-культурный метод на основе сопоставления теоретических воззрений по проблеме интерпретации языка искусства и анализа эстетических предпочтений красоты в историческом срезе таких авторов, как Л.Б. Альберти [1], [2], У. Хогарт [17], М. Фридлендер [16], Э. Панофский [15], [21], А. Гелен [20], В.А. Крючкова [9], Е.С. Вернигорова [3], Н.П. Матюшова [14]. Для нас интерес представляет научная работа Е.Ю. Лекус «Красота в искусстве: синтез прекрасного и безобразного» [11], которая созвучна нашим представлениям об этих категориях красоты;
- культурологический метод, рассматривающий изобразительное искусство в качестве визуального текста и кода для передачи информации в процессе коммуникации. Данное исследование опиралось на труды культуролога Ю.М. Лотмана [12], А.А. Левита [10];
- искусствоведческий метод, позволяющий проводить сравнительный анализ произведений художников различных эпох в контексте изобразительного кода красоты.

Основные результаты

Анализ трудов современных авторов позволил выявить недостающее звено в исследовании по заявленной теме — это синтетический анализ эволюции эстетических восприятий красоты в теории и практике художников-теоретиков при сопоставлении произведений искусства различных эпох, что и явилось целью нашего исследования. Новизной нашего исследования является попытка выявления кода Красоты в качестве визуального и вербального текстов, интегрирующего в художественном пространстве из одной эпохи в другую, начиная с Ренессанса и заканчивая Модернизмом. Нами определены три типа Красоты: идеальная, реалистическая и абстрактная.

При сопоставлении вербальных текстов художников-теоретиков различных времен относительно изобразительного метода красоты выявлено, что в отличие от идеального искусства Средневековья, характерного символическим содержанием, в эпоху Ренессанса одним из открытий стало стремление к отображению окружающего мира при содействии с природой, переключение с невидимого творца на видимый художественный образ. Во главу прекрасного в красоте поставлена миметическая парадигма со своей целостностью мироздания, что и явилось предтечей реалистического направления в искусстве. Появляются теоретические труды о перспективе, представления о красоте, подчиняющейся строгим законам через геометрию, которая в дальнейшем получила импровизацию в геометрической абстракции и теории К. Малевича.

XVIII век характеризуется новым отношением к изобразительной красоте, сущностью которой является гармоническое сочетание единства и разнообразия, где главной провозглашается волнистая линия Красоты, то есть стремление к динамике и отказ от однообразия и омертвелости в искусстве. Появляются первые мысли о том, что форма Красоты должна соответствовать внутренней необходимости, где художник имеет право на особенности творческой манеры. Этот постулат был положен в основу теории авангардиста В. Кандинского, а теория о движении линии отражена в футуризме.

Если при Возрождении прекрасное преобладало над безобразным, то при модернизме, отказывающемся от академических установок и миметизма, позиции прекрасного и безобразного как категорий Красоты уравниваются. В некоторых случаях встречается и преобладание безобразного, как в произведениях экспрессионистов.

Но, несмотря на отличительные особенности в практике различных эпох, то есть в способах и средствах отражения действительности в отношении прекрасного и безобразного, отмечено сходство теоретических воззрений на природу искусства художников-мыслителей, например, таких как: Л.Б. Альберти, А. Дюрер, У. Хогарт, В. Кандинский и другие. Происходит процесс художественной коммуникации между эпохами, где традиции прошлого перерабатываются в последующих поколениях.

Судя по визуальным и вербальным текстам художников и теоретиков искусства, к изобразительному «коду Красоты» мы можем отнести такие особенности, как: законы композиции, перспектива, цветовая и тональная гармония, выявление формы через геометрическое видение, теория линии и точки, а также принцип внутренней красоты. В художественном пространстве названный нами «код Красоты» в качестве изобразительного и вербального текста, интегрируя, проходит красной линией через века и актуален в наше время, характерное различными направлениями в искусстве.

Обсуждение

В контексте эстетических воззрений о Красоте в культуре и искусстве в историческом срезе сначала обратимся к культурологическим понятиям «художественная коммуникация», «визуальный текст» «вербальный текст», «код Красоты». Как мы знаем, искусство является одним из средств коммуникации, передающим особую информацию, не только между художником и зрителем, передающим и принимающим, но и между художественными пространствами

предшествующих и последующих эпох. Вследствие чего можно определить, что искусство представляет собой организованный генератор языков особого типа, оказывающих «человечеству незаменимую услугу». Определено, что всякий язык имеет структуру знаков, а также и «коммуникационную систему, пользующуюся знаками» [12, С. 11-12, 17].

По Ю. Лотману, понятие «язык» включает в себя три вида: естественные языки (русский, французский и др.), искусственные — (научные описания, условные знаки и т.п.) и «вторичные (моделирующие системы) — коммуникационные структуры, надстраивающиеся над естественно-языковым уровнем», к которым относятся миф, религия, и, в конце концов, само искусство [12, С. 19]. Надо понимать, что в понятие искусства как вторичной моделирующей системы включаются не только несловесные искусства, представляющие невербальный текст (живопись, музыка, балет и другие), но и система коммуникаций между людьми, где структура языка оказывает воздействие на их психику и многие стороны социальной жизни индивида.

Если искусство — вторичный язык, то произведение искусства является текстом данного языка. Объем информации, содержащийся в усложненной художественной структуре, недоступен для передачи индивиду средствами естественного языка, но представляет собой как смысловое содержание. Следовательно, вместе с Ю. Лотманом приходим к определению, что «художественный текст — сложно построенный текст» [12, С. 24], а его элементы являются смысловыми. Во время акта коммуникации между отправителем и получателем информации, последний должен владеть языком передающего. Как утверждают исследователи, в том числе Р. Якобсон, при коммуникации используются два кода языка, где в одном зашифровывается информация от передающего, а воспринимающий ее дешифрует. В нашей статье «Интеграция визуального кода Айвазовского в художественное пространство Крыма первой половины XX века» было отмечено, что «способами передачи культурного кода из поколения в поколение являются, такие как язык, искусство, религия, традиции и обычаи, что дает возможность осуществлять диалоги между культурными пространствами различных стран или внутри них» [19, С. 15].

История искусства в своем развитии, отказываясь от «устарелых сообщений» во время «ренессансов», все же «сохраняет в своей памяти художественные языки прошедших эпох», которых назовем как «коды» [12, С. 30]. При этом процессе возрождаются художественные языки прошлого, воспринимающиеся как новаторские (например, в эпоху Первого русского авангарда). При восприятии художественного (визуального) текста зритель ощущает аспекты его языка в качестве сообщения, в которых «формальные элементы семантизируются», кодируются и расшифровываются. Эти коды, содержащиеся в выдающихся произведениях, в истории искусства сохраняются и передаются во время эстетических коммуникациях следующих эпох.

В контексте эстетического понятия «красота» в истории искусства введем культурологический термин «код Красоты» и проследим, как менялось эстетическое восприятие красоты, и какие принципы ее кода сохранились, интегрируя в искусство последующих эпох.

Обратимся к теоретическим воззрениям исследователей искусства, рассматривающие различные эпохи в истории искусства с точки зрения определения смысловых уровней и понятий о художественной красоте в визуальных текстах.

Э. Панофский (1892–1968), выдающийся немецкий и американский теоретик искусства, характеризуя особенности содержания и формы в произведениях искусства, выделял их различные значения: *уровень первичных* (естественных, натуральных) мотивов, *уровень вторичных* (условных) мотивов, связанных с образами, аллегориями, и *уровень внутреннего* значения с выявлением символического смысла в содержании [15, С. 27-42].

Известный западногерманский антрополог и социолог Арнольд Гелен (1904–1976) в своем значительном труде «Картины времени. К социологии и эстетике современной живописи» (1960) [20] историю европейской живописи разделяет на три большие эпохи, исходя из классификации Э. Пановского. А. Гелен характеризует три крупные исторические этапы в искусстве, где каждый выделяется определенным смысловым построением художественного образа:

- 1 — *идеальное искусство*, опирающееся на «вторичные мотивы» с символическим содержанием;
- 2 — *реалистическое искусство*, оставляющее «первичный мотив» и отбрасывающее все привходящие коннотации;
- 3 — *современное абстрактное искусство*, в котором отсутствуют «первичные мотивы», где «форма в узком смысле» становится основой произведения.

Наличие этих смысловых уровней, по утверждению ученого, могут быть объяснены на социологическом уровне, так как сюжеты и мотивы нечасто меняются, а история стилей динамически развивается, при этом ее движение не всегда обусловлено изменениями в обществе.

По утверждению А. Гелена, в средневековье существовал классический образец *идеального* искусства — это религиозная и мифологическая живопись, отчасти историческая живопись, характерная для эпохи Возрождения, а также другие виды символического искусства. Идеальным ученый называет то искусство, содержание которого принадлежит не только произведению, но и за его пределами в качестве коннотации, то есть, нашими словами, в качестве смысловой нагрузки [20, С. 23-24]. Такое искусство зависело от института религии и в его рамках выполняло определенные функции, например, такие как внушение представлений верующим. В итоге можем определить красоту как *идеальную* в искусстве.

Э. Панофский отмечает, что ранние итальянские авторы истории искусства, такие как Лоренцо Гибerti, Леон Баттиста Альберти и Джорджо Вазари, считали, что, благодаря нашествию варваров и враждебности раннехристианских священников и ученых, классическое искусство, исчезнувшее в начале христианской эры, возродилось в эпоху Ренессанса. Ученый утверждает, что классическая традиция не была полностью разрушена в эпоху Средневековья и продолжала в виде мотивов существовать веками в литературе, философии, искусстве, науке, но, в целом, с началом Ренессанса отношение к античным традициям существенно изменилось.

Реалистическое искусство, основой которого является первичный мотив изображаемого, освободившегося от символического значения, возникло именно в эпоху Возрождения. Леон Баттиста Альберти, ведущий теоретик искусства итальянского Возрождения, в своем двухтомном труде «Десять книг о зодчестве» (1485) [1], [2] подчеркнул,

что основа и начало реалистического искусства «...должны черпаться из природы; совершенствование же в искусстве достигается прилежанием, упорством и старанием», где «...сила заключается в том, что сделано с натуры» [2, С. 57, 59]. Он утверждал, что выбор самого *красивого* возможен именно при заимствовании у природы. В силу этого утверждения красоту назовем *реалистической*.

А. Гелен в ходе анализа культуры эпохи Возрождения выявил связь искусства с наукой, считая, что наука оформилась «в форме учения об искусстве». Автор отметил три стороны этой формы: «экспериментальное исследование природы, построенная на его основе теория и ... «техника», то есть свободное воспроизведение полученных результатов в практике самой живописи» [9, С. 124]. А. Гелен выделяет демократичный и интеллектуальный характер реалистического искусства и эмоциональность его образного строя, в котором особую роль играет личность художника со своим внутренним миром.

Что касается третьей стадии искусства как абстрактное, ученый отмечает неоднородность современного индустриального общества и возможность в нем различных форм живописи, а в абстрактной живописи — репрезентативность по отношению к определенным характеристикам общества, вследствие чего, по нашему утверждению, Красота приобретает *абстрактный* или *авангардистский* характер. XX век характеризуется воздействием науки, техники, изобретения фотографии на становление искусства, отказавшегося от уровня первичных мотивов, где на первый план выдвинулось урбанистическое и техницизированное пространство. Искусство вследствие демократизации утратило функцию поддержки власти. По А. Гелену, в европейском искусстве коммуникация как особая система отношений присуща всем трем историческим формам искусства: в первом случае — «идеальная область абсолютной истины, во втором — природа и в третьем — человеческая субъективность...» [9, С. 127].

Немецкий историк и теоретик искусства М. Фридлендер (1867–1958) в главе «О красоте» из своего труда «Об искусстве и знаточестве», отмечая несовпадение красоты в природе и в художественном пространстве ввиду отношений между ними, предлагает избегать термина «красивый» «применительно к искусству» [16, С. 66]. Суждения о красоте природы, по мнению ученого, зависят от художественного опыта, так как благодаря произведениям художников, люди научились наслаждаться красотой. Далее он высказывает, что *красота* изображаемого не обязательно является условием в процессе создания произведения художником, но служит ему средством. Обратим внимание, как в контексте прекрасного-безобразного художник-теоретик авангарда В. Кандинский делит восприятие зрителя на два лагеря: «внешне-прекрасный» и «внутренне-прекрасный», обосновывая, что внутренне-прекрасное «отворачивается от привычно-прекрасного». При этом человеку, склонному к «привычно-внешнему» восприятию, «внутренне-прекрасное» кажется безобразным или уродливым [7, С. 190].

Что касается *уродства*, в действительности отталкивающегося, оно не исключается из сферы искусства по принципу контраста, где подчеркивается «грациозность и благолепие гармоничного и соразмерного» [16, С. 66–67]. *Уродливое* является символом всего низкого и злого, и само себе оно разнообразно и даже «живописно», например, при изображении отрицательных эмоций, насмешек над чем-то, а также возрастных отличий. Искусствовед приводит в пример произведение «Распятие» (между 1510 и 1515) Маттиаса Грюневальда, яркого представителя немецкого Возрождения, где художник отразил высшую степень страданий. М. Фридлендер объясняет, почему это произведение не отталкивает зрителя, не вызывает прилив ужаса, а оставляет место для любования и созерцания, потому что зритель видит «не истерзанное муками тело, а его изображение», и вместе с тем религиозное чувство в столь ясной и чистой форме, что воспринимается как «возвышенный миф» [16, С. 20].

По нашему мнению, изобразительная красота может быть одновременно и *привлекательной* и *уродливой*, как например, в картине «Аллегория времени. Старая кокетка» (1637) итальянского живописца Бернардо Строцци. Картину называют также и «Аллегорией бренности», в которой мастерски и правдиво изображен образ стареющей женщины в белом платье с открытыми плечами, сидящей перед зеркалом, в котором она видит увядание своей былой красоты. Как справедливо замечает современный исследователь искусства Елена Лекус относительно диалектики красоты, что «человек может видеть красоту в гармонии и дисгармонии, в упорядоченности, в совершенстве и несовершенстве», где прекрасное и безобразное могут выступать «в качестве равноправных атрибутов красоты» [11, С. 2].

М. Фридлендер отмечает, что «в каждой эпохе свое представление о мере естественности»: то, что казалось естественным раньше, «сегодня воспринимается как стилизация», а «эпоха мифов, веры и суеверий», начиная с XV века, сменилась эпохой любознательности и открытий, где интерес переключается с «невидимого творца» на видимое изображение [16, С. 26]. Например, произведения нидерландского живописца эпохи Северного Возрождения Ван Эйка свидетельствуют о полной иллюзии реальности, как и в картине «Портрет четы Арнольфины» (1431).

Прежде ориентировались на абстрактные понятия, а теперь уделяется больше внимания связи между человеком и пространством, и постепенно интерес к вещному миру и к новым открытиям разрушает установившиеся традиции. Примером тому является голландская живопись XVII века, представителей которой называли «знатоками реальных вещей», среди них Рембрандт, Хальс, Вермеер, Терборх и другие. Это было время Золотого века голландской живописи, характерными признаками которой были, такие как сокращение заказов на религиозные темы вследствие освобождения религии от испанского католицизма, взрыв распространения жанров по светским темам, формирование разновидностей художественного реализма.

Вернемся к эпохе Возрождения, которой было свойственно стремление к универсальности, к гармоническому развитию всех способностей личности и к познанию общих закономерностей в мире, что характеризует их своеобразное отношение к красоте. Итальянские деятели искусства и зодчие первыми порвали со средневековыми художественными канонами, создавая шедевры Ренессанса, до сих пор заставляющие восхищаться ими в наше время. Мастера данной эпохи, стремясь постигнуть сущность прекрасного, приходили к убеждению, что красота подчиняется строгим законам через выражение математических средств и что по принципу логического построения математика следует закону прекрасного. Изучение трудов художников-теоретиков, таких как Леон Баттиста Альберти (1404–1472),

Леонардо да Винчи (1452–1519), Альбрехт Дюрер (1471–1528) и другие, которые занимались проблемами геометрии, теории перспективы, оптики и природы искусства, позволяет судить о том, что всё это закладывало не только фундамент современных точных наук, но и интегрировано в код красоты.

Л.Б. Альберти красоту называл великой и божественной вещью, требующей «всех сил искусства и дарования»: «... красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» [1, С. 178]. Он считал, что в «композициях поверхностей» для достижения прелестей и красоты предметов самым верным путем является заимствование композиции у природы. Для нас интерес представляют теоретические высказывания Л.Б. Альберти в сопоставлении с авангардистом В. Кандинским относительно точки, знака и линии, например: «... точка есть знак, который не может быть разделен на части. Знаком я здесь называю все, что находится на поверхности, будучи доступно нашему зрению»; «Точки же, соединенные друг с другом в непрерывном ряду, вырастают в линию, и у нас линия будет знаком, длина которого делима...»; «Из линий одни называются прямыми, другие кривыми» [2, С. 27]. Л.Б. Альберти видел красоту и изящество в движении, утверждая, что для выражения жизни в предметах каждую их часть надо изображать в движении. Мысль Л.Б. Альберти о том, что «живописцу необходимо обучиться геометрии» [2, С. 57] напрашивается на некоторую аналогию с геометрической структурой супрематиста Малевича и конструкцией предмета у кубистов и конструктивистов.

Теория перспективы, являющейся также элементом красоты, была одним из главных изучений художников-теоретиков Возрождения. Известно, что античное изучение о геометрической перспективе в конце IV века было уже изложено Евклидом в своей «Оптике», основанное на теории зрительных лучей, исходящих из глаза в виде конусообразного пучка. В средневековые времена в различных странах сведения о правилах изображения предметов были широко распространены, но учение о перспективе получает новое направление именно в эпоху Возрождения: «Созданная в это время в Италии система живописной перспективы ... дала единый научно обоснованный метод изображения видимого пространства, необходимый художнику для реалистического воспроизведения действительности», благодаря тому, что «практики-живописцы обратились к теоретическому изучению законов искусства» [13, С. 168]. Среди них — зодчие и живописцы: Ф. Брунеллески, Л.Б. Альберти, П. Учелло, Пьеро делла Франческа, Леонардо да Винчи, А. Дюрер. Именно их учение о перспективе было заложено в коде Красоты, дошедшем до наших времен. Л.Б. Альберти и Пьеро делла Франческа придавали особое значение математическому подходу к изучению перспективы и тесно связанной с ней теории пропорций. Леонардо да Винчи кроме применения правил линейной перспективы ввел понятие о воздушной и цветовой перспективе, в которой отмечается степень отчужденности предметов и цветов по мере удаленности от взгляда рисующего.

Альбрехт Дюрер — великий художник эпохи немецкого Возрождения, первым в Германии воплотил в себе тип художника-теоретика и ученого, отличающегося разносторонностью знаний. Он занимался разработкой теории перспективы и учения пропорций человеческого тела, трактата по геометрии, а также архитектурой и градостроительством и другими науками. В то время деятельность немецких гуманистов была направлена против догм, обветшавших традиций и схоластики средневековья, что и выявляло общую направленность творчества А. Дюрера, которого волновали морально-этические и теологические проблемы.

Перед тем как написать трактат «Четыре книги о пропорциях человеческого тела» (закончен 1523) и сочинение «Руководство к измерению с помощью циркуля и линейки» (1525), в котором занимался теорией классификацией кривых, А. Дюрер изучал текст «Начала» Евклида. Особое внимание А. Дюрера привлек трактат Л. Пачоли «Божественная пропорция» (1497), где была изложена теория «правил золотого сечения» (деление отрезка в крайнем и среднем отношении), играющая большую роль в геометрии, арифметике, а также и в искусстве эпохи Возрождения. Считают, что Л. Пачоли был связующим звеном между А. Дюрером и Леонардо да Винчи — автора «Трактата о живописи», интересующимися теми же вопросами геометрии. В своих гравюрах «Меланхолия» и «Св. Иероним в келье» (оба 1514), а также живописном полотне «Поклонение волхвов» (1504) А. Дюрер дает пример построения пространственных объектов на основе центральной перспективы. Последняя работа выделяется изобилием перспективных сокращений многочисленных архитектурных элементов.

На протяжении различных эпох в культурном пространстве существовали такие периоды, в которых теоретизирование являлось результатом общего увлечения художников философскими и историческими проблемами, как, например, было во Франции во второй половине XVII века, и нечто наблюдалось и в Англии, особенно в период XVIII века.

В истории эстетической мысли среди теоретических трудов, написанных западноевропейскими художниками, выделяется трактат «Анализ красоты» (1753) [17] британского художника-теоретика Уильяма Хогарта (1697–1764), созданный на основе творческих исканий автора, где ставится проблема красоты и безобразного в искусстве. У. Хогарт был одним из первых английских теоретиков искусства, который восставал против канонов и правил в искусстве, превращающих «омертвевшую формулировку» в закон. Художник-теоретик отстаивал идею о том, что только *внутреннее содержание* является причиной красоты и что красота формы должна соответствовать *внутренней цели*. Кроме этого, У. Хогарт выделял право художника на самостоятельное выражение и особенности творческой манеры, при этом требуя идейной содержательности искусства. Вспомним теорию *внутренней* необходимости авангардиста В. Кандинского, в которой он называет художника жрецом «Прекрасного», обосновывая, что это Прекрасное ищется при помощи «принципа внутренней ценности»: «То прекрасно, что соответствует внутренней душевной необходимости. То прекрасно — что внутренне прекрасно» [7, С. 169].

М.П. Алексеев и другие исследователи оценивают эстетическую теорию Уильяма Хогарта о красоте как новаторскую и прогрессивную для своего времени относительно проблемы отношения искусства к природе и действительности. Сущностью красоты художник-теоретик считает гармоничным сочетание единства и разнообразия, так как однообразие утомляет. При этом У. Хогарт выделяет волнистую линию как настоящую линию красоты: «...

змеевидная линия, изгибаясь и извиваясь одновременно в разных направлениях, доставляет удовольствие глазу, заставляет его следить за бесконечностью своего многообразия ...» [17, С. 139]. Идея теории о волнистой линии состоит в том, что композиция произведения будет более привлекательной, если в ней присутствует движение, где «красота сложности заключается в изобретении изогнутых форм» [17, С. 136].

Еще до У. Хогарта было известно теоретикам итальянского маньеризма (Ломаццо, Вазари, Сальвати и др.) о наставлении Микеланджело одному из учеников, где среди правил было указано о пирамидальной форме и змеевидной линии. Стоит отметить, что в готической архитектуре и живописи, а также и в средневековой каллиграфии было стремление к линиям, схожим на литеру S.

Далее Хогарт подчеркивает, что взаимодействие прямых и изогнутых линий выявляет лучшую степень многообразия, чем использование одних изогнутых линий, при этом отмечается декоративный характер сочетания этих линий. Нами вспоминается абстрактное творчество и теоретическое наследие В. Кандинского, где в них особенное внимание уделяется характеристикам линий. У. Хогарт, как и В. Кандинский, в своей теории классифицирует виды линий, обозначая их графическими знаками. А. Дюрер в своей «теории кривых» в виде математических исчислений и рисунков также делит линии на виды: плоские кривые — спирали, яйцеобразная линия и другие; пространственные кривые — винтовые линии (улиткообразные); конические сечения (эллипс, яйцеобразная линия) и т.д.

В человеческой фигуре, состоящей из прямых, округлых и змеевидной линий, У. Хогарт отмечает последнюю линию как обладающую «свойством придавать красоте наибольшее очарование» [17, С. 138]. Очень интересное замечание У. Хогарта о геометрической структуре формы, актуальное и в эпоху модернизма, где он приводит соразмерность между частями человеческой фигуры в виде цилиндра или бревна, а общую форму лица — в виде овала, которому присуща «благородная простота». Он считал, что представление о положении и взаимоотношении различных точек и линий, и о предметах через восприятие их как простейших фигур, например, куба или шара, оказывает услугу тем, кто рисует с натуры и по памяти.

Теория У. Хогарта, направленная против канонов основных пропорций фигуры человека, разработанных теоретиками Возрождения на основе закономерностей, установленных античной эстетикой и художественной практикой, вызвала резкие полемические замечания его современников. В античной эстетике, покоящейся на идее числа, было главным положение о том, что всякая гармония, как и в музыке, зависит от пропорций или числового отношения между совокупностью и ее частями. Идея числа как сущность или символ всех вещей через платонизм была усвоена эстетикой Возрождения, в которой обосновывалось сходство между музыкой и художественными произведениями в ощущениях гармонии, ритма и красоты.

У. Хогарт не отрицал аналогии между этими видами искусства, но исходил из других элементов сходства. Например, он указывал, что видимые предметы «входят в наше сознание с помощью зрения, как музыкальные звуки с помощью слуха. Глаза и уши суть двери, открывающие нам путь к суждению о живописи и музыке» [17, С. 231]. Вспоминается мысль о сопоставлении живописи и музыки В. Кандинского в его философском сочинении «О духовном в искусстве»: «Цвет — это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль» [8, С. 45].

Исследуя сочинение А. Дюрера «Четыре книги о пропорциях человеческого тела», У. Хогарт считал, что автор доходил до крайностей в исчислении пропорций человеческого тела, что заставляло художника отклониться от правды и «поправлять» природу по мертвой схеме. У. Хогарт считал скучной манерой отыскивать пропорции человеческого тела. Но сам интересовался геометрией в другом ракурсе, связывая общий вид предметов с геометрическими формами: «Овал ... в такой же степени предпочтителен перед кругом, как треугольник перед квадратом или пирамида перед кубом», где простота придает красоту многообразию [17, С. 129].

Относительно красоты колорита У. Хогарт подразумевает расположение цветов и их оттенков на предметах, которое в композиции кажется «одновременно и отчетливо разнообразным и искусно объединенным» [17, С. 181]. Он считал, что этим искусством создания многоцветных композиций из многих тысяч смогли овладеть только свыше десяти-двадцати художников, и приводит в пример творчество Рубенса, сумевшего мастерски сохранить «цветущие краски» яркими, отдельными и отчетливыми, У. Хогарт всегда считал основным правилом, что в живописи надо избегать однообразия.

По теории У. Хогарта правила, принимающие участие в создании Красоты — это «целесообразность, многообразие, единообразие, простота, сложность и величина», которые взаимно исправляют или ограничивают друг друга, а также и волнистая, змеевидная линия, придающая движение объекту [17, С. 122].

Австрийский историк искусства Вернер Хофман (1928–2013) утверждает, что «действительная эмансипация формального содержания» и «возвышение субъективного восприятия до степени, в которой оно определяет прекрасное» произошли не в лагере классицистов, а в импрессионизме [18, С. 186]. В. Хофман объясняет, что эстетический идеализм придавал значение автономизации формального начала в теории, но не применил это на практике. В середине XIX века в изобразительном пространстве провозглашается синтез «формальных и предметных начал», а в XX столетии в искусстве произошел разрыв между строгостью форм и отказом от нее, творческим стилем и подражанием натуре.

Но исследователь отмечает, что с исторической точки зрения в контексте преемственности проблем искусства и возможностей изобразительного языка не видит принципиальных различий между современностью и XVI или XVII вв., так как последовательность или преемственность «не означает стагнации или повторения», но возможны «смещения акцентов и расширительные толкования» [18, С. 171]. Как мы понимаем, «код Красоты» содержит в себе информацию, основанную на предыдущих установках и принципов изобразительных текстов, которые перерабатываются или преломляются в последующих эпохах.

Реалисты в противоположность идеалистам протестовали против стиля, основанного на исторических образцах, условности изящной формы, отвергали эмпирические установки, считая, что художники должны искать темы в своем

времени, а не в далеком прошлом. Импрессионизм, занимая переходное положение, якобы отдаляясь от прошлого искусства, все-таки продолжает корректировать принципы реалистов. Новацией импрессионистов относительно изобразительной красоты являются особенности, такие как: отказ от предметной детализации, понимание живописной поверхности как суммы цветовых впечатлений, а также эскизная манера. Примером тому являются живописные циклы 90-х годов XIX в. Клода Моне «Руанский собор», «Тополя» и другие, отличающиеся вибрирующей целостностью.

Все вышеназванные искусства предыдущих эпох сохраняли установку на миметизм в визуальных текстах. В XX веке постепенно совершается переворот от подражания природе к символическим установкам, к разложению «миметических художественных средств». В. Хофман отмечает собственные открытия художников в том, «что линии и цветовые пятна не являются естественными знаками, которые являют себя в их предметном содержании (как полагали еще рационалистические мыслители эпохи Просвещения), а есть искусственные знаки, которые обладают собственным значением» [18, С. 178]. Эти новаторские принципы отражены не только в визуальных, но и вербальных текстах художников-теоретиков авангарда — К. Малевича, В. Кандинского и других, которые переходили от миметических установок в царство абстракции, исключая моделирование и третье измерение в живописи. Но главное значение в красоте, по мысли В. Кандинского, придается не расчету, а чувству, выраженному через линии и красочные пятна. Назовем это духовной Красотой. Свидетельством тому являются визуальные тексты В. Кандинского, среди них — серии «Импрессий», «Импровизаций» и другие.

Ступенью для перехода в будущее В. Кандинский называет внутреннюю духовную силу искусства, где его внешние формы «никогда не бывают конечными, вечными, а всегда остаются временными» [8, С. 206], а и значит, нашими словами, эстетический и изобразительный «код Красоты» продолжает эволюционировать и в наше время. В завершение нашего исследования приведем цитату: «Красота парадоксальна, так как лежит на грани выразимого и невыразимого. Художник интуитивно раскрывает то, что не поддается вербализации...» [3, С. 10].

Заключение

На основе анализа и сопоставления теоретического и художественного наследия деятелей искусства различных эпох, начиная с Возрождения и заканчивая Модернизмом, в контексте нормативно-оценочных категорий Красоты приводится главный вывод о том, что в истории искусства существует преемственность между поколениями художников, представляющая собой не стагнацию или повторение традиций, а смещение их акцентов или расширение толкований. Называемый нами «код Красоты» представляет собой эстетико-художественный текст, основанный на установках визуальных и вербальных текстов предыдущих эпох, которые перерабатываются или преломляются в последующие друг за другом времена. Художественная коммуникация в виде теории и практики между различными поколениями способствовала эволюции эстетических представлений о красоте в зависимости от социально-культурной обстановки в какой-либо стране. Нами охарактеризованы три основных вида Красоты: идеальная, реалистическая, абстрактная или духовная.

Деятели искусства Возрождения в теории и практике выдвинули на первый план реалистические установки в отображении красоты от окружающего мира, отказываясь от символической схоластики Средневековья, в котором преобладали понятия об идеальной красоте через религию в теологических видах искусств. Эстетика Возрождения усвоила от античности через платонизм идею числа как сущность или символ всех вещей в качестве прекрасного.

Искусство периода XVII–XVIII веков апеллировало к понятию о красоте через теорию о волнистой или змеевидной линии и о движении элементов в композиционном пространстве, отказываясь от схоластики искусств предыдущих времен.

Реалистическое искусство в противоположность идеалистам и классицистам протестовало против стилистических установок, основанных на исторических образцах, условных и изящных форм. В середине XIX века формирование представлений о красоте происходит на фоне синтеза формальных и предметных начал, где реалисты искали темы в своем времени, а не в прошлом.

Импрессионизм, несмотря на свое переходное положение, продолжает корректировать реалистические принципы миметизма. В своем представлении о красоте импрессионисты выдвинули новаторские принципы, основанные на отказе от предметной детализации, на применении эскизной манеры и понимании живописной поверхности как суммы цветовых впечатлений.

В начале XX века в художественных текстах различных направлений происходит перелом в эстетических воззрениях о категориях Красоты — прекрасного и безобразного, совершается переворот от подражания природе к символическим формам, где пересматриваются миметические художественные средства. Главное внимание уделяется линиям и цветовым пятнам как искусственным знакам, обладающим собственным значением. Среди них и геометрические формы в супрематизме, и духовная сущность в абстракции, и эмоциональная составляющая в экспрессионизме.

Несмотря на эволюционный характер и отличительные черты художественного пространства на протяжении эпох от Ренессанса к Модернизму, отмечено сходство теоретических воззрений различных авторов на природу искусства, где исследуются его изобразительные элементы для отображения Красоты, такие как: перспектива, композиция, цветовая гармония, геометрическое представление о форме, классификация линии и точки, внутреннее содержание. «Код Красоты», содержащий в своей памяти вышеназванные элементы в выдающихся произведениях и теоретические взгляды на искусство, продолжает в качестве коммуникационного фактора интегрироваться и трансформироваться в художественное пространство нашего времени.

Конфликт интересов

Не указан.

Рецензия

Все статьи проходят рецензирование. Но рецензент или автор статьи предпочли не публиковать рецензию к этой статье в открытом доступе. Рецензия может быть предоставлена компетентным органам по запросу.

Conflict of Interest

None declared.

Review

All articles are peer-reviewed. But the reviewer or the author of the article chose not to publish a review of this article in the public domain. The review can be provided to the competent authorities upon request.

Список литературы / References

1. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве : в 2 т. / Л.Б. Альберти; пер. с итал. В.П. Зубова. — Москва : Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. — Т. I. — 392 с.
2. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве : в 2 т. / Л.Б. Альберти; отв. ред. А.Г. Габричевский. — Москва : Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1937. — Т. II. — 794 с.
3. Вернигорова Е.С. Категория красоты в искусстве как отражение божественного начала в эстетической концепции В.С. Соловьева / Е.С. Вернигорова // Культурное наследие России. — 2014. — № 2. — С. 9–11. — EDN TIBRNL.
4. Габидулина Ч.Ф. Восприятие и культ женского образа в эпоху Возрождения / Ч.Ф. Габидулина // Общество и государство. — 2023. — Вып. 1 (41). — С. 60–64.
5. Грязнова А.А. Магерски К. Арнольд Гелен: современное искусство как символ современного общества / А.А. Грязнова, О.А. Симонова // Thesis eleven. — 2012. — Vol. 111. — № 1. — С. 81–96.
6. Гургенидзе А.Т. Семантика языка живописи / А.Т. Гургенидзе // Мир и его восприятие. — Санкт-Петербург, 2019–2022. — Часть III. Семантические структуры информации и языки живописи. — 172 с. — URL: https://www.academia.edu/106233893/Семантика_языка_живописи (дата обращения: 17.11.2025).
7. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский; под ред. Н.Б. Автономовой, Д.В. Сарабьянова, В.С. Турчина // Избранные труды по теории искусства : в 2 т. — Москва : Гилея, 2008. — 2-е изд., испр. и доп. — Т. I. 1901–1914. — 429 с.
8. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. — Москва : Архимед, 1992. — 108 с.
9. Крючкова В.А. Социология искусства и модернизм / В.А. Крючкова. — Москва : Изобразительное искусство, 1979. — 216 с.
10. Левит А.А. Особенности соотношения вербальной и невербальной составляющих в поликодовых текстах / А.А. Левит // Russian Linguistic Bulletin. — 2023. — № 8 (44). — 5 с. — DOI: 10.18454/RULB.2023.44.3.
11. Лекус Е.Ю. Красота в искусстве: синтез прекрасного и безобразного / Е.Ю. Лекус // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2022. — Т. 13. — № 2. — 17 с. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf>. — DOI: 10.15862/44KLSK222 (дата обращения: 26.10.2025).
12. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. — Москва : Эксмо, 2024. — 512 с.
13. Матвиевская Г.П. Альбрехт Дюрер – ученый. 1471–1528 / Г.П. Матвиевская. — Москва : Наука, 1987. — 240 с.
14. Матюшова М.П. От аристократического эстетизма к аристократическому безобразию / М.П. Матюшова // Вестник РУДН. — 2013. — № 4. — С. 126–137.
15. Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Э. Панофский; пер. с англ. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской. — Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2009. — 432 с.
16. Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве / М. Фридлендер; пер. с нем. М.Ю. Кореневой; под ред. А.Г. Наследникова. — Санкт-Петербург : Андрей Наследников, 2001. — 205 с.
17. Хогарт У. Анализ красоты / У. Хогарт; пер. с англ. П.В. Мелковой; вступ. ст. и примеч. М.П. Алексеева. — Ленинград : Искусство, 1987. — 254 с.
18. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / В. Хофман; пер. с нем. А. Белобратова; под ред. И. Чечота, А. Лепорка. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. — 560 с.
19. Шевчук В.Г. Интеграция визуального кода Айвазовского в художественное пространство Крыма первой половины XX века / В.Г. Шевчук // Культура и искусство. — 2025. — № 1. — С. 90–106. — DOI: 10.7256/2454-0625.2025.1.73203. — EDN UDWBDU.
20. Gehlen A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei / A. Gehlen. — Frankfurt am Main : Klostermann, 1960. — 243 s.
21. Panofsky E. Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance / E. Panofsky. — New York, 1939. — 262 p.

Список литературы на английском языке / References in English

1. Alberti L.B. Desyat' knig o zodchestve [Ten books on architecture] : in 2 vols. / L.B. Alberti; translated by V.P. Zubov. — Moscow : Publishing House of the All-Union Academy of Architecture, 1935. — Vol. I. — 392 p. [in Russian]
2. Alberti L.-B. [Ten books on architecture] : in 2 vol. / L.-B. Alberti; resp. ed. A.G. Gabrichevsky. — Moscow : Publishing House of the All-Union Academy of Architecture, 1937. — Vol. II. — 794 p. [in Russian]
3. Vernigorova E.S. Kategoriya krasoty v iskusstve kak otrazhenie bozhestvennogo nachala v esteticheskoy koncepcii V.S. Solov'eva [Category of beauty in art as a reflection of the divine principle in aesthetic concept V.S. Solovyov] / E.S. Vernigorova // Kul'turnoe nasledie Rossii [Cultural legacy of Russia]. — 2014. — № 2. — P. 9–11. — EDN TIBRNL. [in Russian]



4. Gabidulina Ch.F. Vospriyatie i kul't zhenskogo obraza v epokhu Vozrozhdeniya [Perception and cult of the female image in the Renaissance] / Ch.F. Gabidulina // *Obshchestvo i gosudarstvo* [Society and State]. — 2023. — Issue 1 (41). — P. 60–64. [in Russian]
5. Gryaznova A.A. Magerski K. Arnol'd Gelen: sovremennoe iskusstvo kak simbol sovremennogo obshchestva [Magerski K. Arnold Gehlen: modern art as a symbol of modern society] / A.A. Gryaznova, O.A. Simonova // *Thesis eleven*. — 2012. — Vol. 111. — № 1. — P. 81–96. [in Russian]
6. Gurgenidze A.T. Semantika yazyka zhivopisi [Semantics of the painting language] / A.T. Gurgenidze // *Mir i ego vospriyatie* [The world and its perception]. — Saint Petersburg, 2019–2022. — Part III. Semantic structures of information and languages of painting. — 172 p. — URL: https://www.academia.edu/106233893/Семантика_языка_живописи (accessed: 17.11.2025). [in Russian]
7. Kandinsky V.V. O dukhovnom v iskusstve [On the spiritual in art] / V.V. Kandinsky; edited by N.B. Avtonomova, D.V. Sarabyanov, V.S. Turchin // *Izbrannye trudy po teorii iskusstva* [Selected works on the theory of art] : in 2 vol. — Moscow : Gileya, 2008. — 2nd edition, rev. and add. — Vol. I. 1901–1914. — 429 p. [in Russian]
8. Kandinsky V.V. O dukhovnom v iskusstve [On the spiritual in art] / V.V. Kandinsky. — Moscow : Arkhimed, 1992. — 108 p. [in Russian]
9. Kryuchkova V.A. Sociologiya iskusstva i modernizm [Sociology of art and modernism] / V.A. Kryuchkova. — Moscow : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1979. — 216 p. [in Russian]
10. Levit A.A. Osobennosti sootnosheniya verbal'noj i neverbal'noj sostavlyayushchikh v polikodovykh tekstakh [Specifics of verbal and non-verbal content relationships in polycode texts] / A.A. Levit // *Russian Linguistic Bulletin*. — 2023. — № 8 (44). — 5 p. — DOI: 10.18454/RULB.2023.44.3. [in Russian]
11. Lekus E.Yu. Krasota v iskusstve: sintez prekrasnogo i bezobraznogo [Beauty in art: synthesis of the beautiful and the ugly] / E. Yu. Lekus // *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya* [World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies]. — 2022. — Vol. 13. — № 2. — 17 p. — URL: <https://sfk—mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf>. — DOI: 10.15862/44KLSK222. (accessed on: 26.10.2025). [in Russian]
12. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [Structure of Artistic Text] / Yu.M. Lotman. — Moscow : Eksmo, 2024. — 512 p. [in Russian]
13. Matvievskaya G.P. Al'brekht Dyurer – uchenyj. 1471–1528 [Albrecht Dürer – scientist. 1471–1528] / G.P. Matvievskaya. — Moscow : Nauka, 1987. — 240 p. [in Russian]
14. Matyushova M.P. Ot aristokraticeskogo ehstetizma k aristokraticeskomu bezobraziyu [From aristocratic aestheticism to aristocratic disgrace] / M.P. Matyushova // *Vestnik RUDN* [Bulletin of PFUR]. — 2013. — № 4. — P. 126–137. [in Russian]
15. Panofsky E. Etyudy po ikonologii: Gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniya [Etudes on iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance] / E. Panofsky; transl. from Eng. by N.G. Lebedeva, N.A. Osminskaya. — Saint Petersburg : Azbuka-Klassika, 2009. — 432 p. : insertion (96 p.). [in Russian]
16. Fridlender M. Ob iskusstve i znatochestve [On art and connoisseurship] / M. Friedländer; transl. from Germ. by M.Yu. Koreneva; edited by A.G. Naslednikov. — Saint Petersburg : Andrey Naslednikov, 2001. — 205 p. [in Russian]
17. Hogarth W. Analiz krasoty [The Analysis of Beauty] / W. Hogarth; transl. from Eng. by P.V. Melkova; intr. art. and notes by M.P. Alekseev. — Leningrad : Iskusstvo, 1987. — 254 p. [in Russian]
18. Hofmann V. Osnovy sovremennogo iskusstva. Vvedenie v ego simbolicheskie formy [Fundamentals of contemporary art. Introduction to its symbolic forms] / W. Hofmann; transl. from Germ. by A. Belobratov; edited by I. Chechot, A. Lepork. — Saint Petersburg : Akademicheskij proekt, 2004. — 560 p. [in Russian]
19. Shevchuk V.G. Integraciya vizual'nogo koda Ajvazovskogo v khudozhestvennoe prostranstvo Kryma pervoj poloviny XX veka [Integration of Aivazovsky's visual code into the Crimea's artistic space of the first half of the twentieth century] / V.G. Shevchuk // *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. — 2025. — № 1. — P. 12–27. — DOI: 10.7256/2454-0625.2025.1.73203. — EDN UDWBDU. — [in Russian]
20. Gehlen A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei [Images of Time: On the Sociology and Aesthetics of Modern Painting] / A. Gehlen. — Frankfurt am Main : Klostermann, 1960. — 243 p. [in German]
21. Panofsky E. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* / E. Panofsky. — New York, 1939. — 262 p.