А.А. ЗОЛОТОВ

*Профессор, главный научный сотрудник отдела художественной критики НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Академик РАХ, профессор кафедры философии и культурологии Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина при Малом театре России. Почетный профессор Московской консерватории им. П.И. Чайковского, Художественного института им. В.И. Сурикова при РАХ, РГХПУ им. С.Г. Строганова*
*e-mail: azolotov2004@mail.ru*

В.Б. КОШАЕВ

*Профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова*
*e-mail: koshaev@gmail.com*

A.A. ZOLOTOV

*Professor, Chief Researcher of the Art Criticism Department of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. Academician of the Russian Academy of Arts, Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies of the Higher Theatre School (Institute) named after M.S. Shchepkin at the Maly Theatre of Russia. Honorary Professor of the Moscow Conservatory named after P.I. Tchaikovsky, the Art Institute named after V.I. Surikov at the Russian Academy of Arts, the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts*
*e-mail: azolotov2004@mail.ru*

V.B. KOSHAEV

*Doctor of arts, professor department «History and theory of decorative arts and design» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, professor Department «Semiotics and General Theory of Art», Lomonosov Moscow State University*
*e-mail: koshaev@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_1_12_24

# К ВОПРОСУ МЕТОДОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

# TO THE QUESTION OF THE METHODOLOGY OF ART CRITICIS

В статье рассматриваются некоторые научные обоснования искусства художественной критики в аспекте методологической органичности и содержательной состоятельности сложившихся представлений об «устоях» и целостности предмета искусствоведения. Культурно-историческое и формально-стилистическое прояснение научных обоснований искусства художественной критики затруднено отсутствием ощутимой временной дистанции между рождением критического отклика на произведение искусства и теоретическим осмыслением самого процесса аналитического критического высказывания и степени его исторической проницательности и объективности. Внутренняя неготовность к восприятию творческой цели и избранного языка «новых слов искусства» также отдаляет прояснение научных обоснований искусства художественной критики. К тому же, литературный дар и художественная, личностная интуиция, что непременно должны благотворно сопутствовать художественному критику и рождать ощущение причастности его высказываний к «стихии художественности», не сразу и не без труда открываются в своей научно-теоретической ипостаси. В отношении актуальных произведений искусства, как объектов художественной критики, отмеченные обстоятельства важно уточнить в аспектах обозначенного в тексте дискурса методологии.

The article examines some scientific justifications for the art of art criticism in the aspect of methodological organicity and substantive consistency of the established ideas about the «foundations» and integrity of the subject of art criticism. Cultural-historical and formal-stylistic clarification of the scientific justifications for the art of art criticism is complicated by the lack of a noticeable time distance

between the birth of a critical response to a work of art and the theoretical understanding of the process of analytical critical expression itself and the degree of its historical insight and objectivity. Internal unpreparedness for the perception of the creative goal and the chosen language of the «new words of art» also delays the clarification of the scientific justifications for the art of art criticism. In addition, literary talent and artistic, personal intuition, which must certainly beneficially accompany an art critic and give rise to a feeling of the involvement of his statements in the «elements of artistry», are not immediately and not without difficulty revealed in their scientific and theoretical hypostasis. In relation to new works, it is important to clarify the noted circumstances in the aspects of the methodology discourse indicated in the text.

**Ключевые слова:** художественная критика, искусствознание, художественный процесс, классическое и неклассическое в критике, критическая методология.
**Keywords:** art criticism, art history, artistic process, classical and non-classical in criticism, hypotheses for the justification of critical methodology.

Вопрос критериев. В общем виде вопрос методологии художественной критики связан с отсутствием хорошо проработанного и оговоренного критического инструментария — тезауруса и категориального управления. Во всяком случае, в существующих справочниках мы не встречаем животрепещущего проработанного словарного материала. Это, вероятно, результат того, что основой методологии передовых рубежей критической мысли является первенство идей, видение которых на протяжении всего нововременного этапа меняется, в связи с изменением общественно значимых вопросов при определении гуманитарной ценности фактов национальной истории. И выработка критических инструментов исследования как следствие интеллектуальной реактивности мысли на события определялась не существом самой критики, а общественными идеями, например, противостоянием западничества и славянофильства в девятнадцатом веке. В связи с этим целесообразно определить ряд методологических условий, которые важны для понимания сути вопроса.

*Первым методологическим условием* является то, что потенциал новых произведений часто не может быть понят в устоявшихся точках зрения на искусство, так как не имеет конвенциональных опор в осознании природы новейших фигуративных инициатив. То есть встает, в частности, вопрос соотнесения перспективы науки с общественным значением искусства как целостной презентации, как этапа национальной художественной истории. И первое, что важно отметить в этом случае — это определить вектор оценки исходя из направлений самого искусствоведения. В отношении этой проблемы важно отметить статью В.Н. Прокофьева «Критика — история искусства — теория общего художественного процесса», где ее автор так отмечает грани искусствоведения: «Материалом для критики являются текущие дела искусства», в «истории искусства — прошлые дела искусства», «художественного процесса — сквозные связи между прошлым и будущим через настоящее» [13, 266–279].

По мнению Прокофьева, для критика не существует никаких норм и правил, его работа лежит в непрестанно обновляющейся сфере. Так формируются две функции, регулирующие данный процесс: от общества к искусству и от искусства к обществу. При этом критик занимает сторону «гласа публики» и «гласа художников» одновременно. И сверхзадача любого критика — угадать исторический момент современной художественной жизни. В «исторических заблуждениях» критика сосредоточены волевые творческие импульсы сегодняшнего дня. Они содержат субъективность, но с тенденцией к объективности. Подспорьем для него в таком случае выступает знание опыта искусства. Это означает, что критика не может заменить историк искусства. Критик существует как субъект художественной жизни, а история объясняет необратимое, и историк находится за ее пределами. Только со временем критика переходит в историю.

Традиционно тема художественной критики рассматривается в аспектах социокультурной ситуации, оценках творческой специфики, некоторого влияния на эстетическое сознание людей, рассуждений «о критике как системе форм, жанров и стилей» [12, с. 70–95], «приемах и техники критического мастерства» [12, с. 62–69], границ «проявления объективности и субъективности художественной критики и ряд др. [12, с. 41–48].

Можно подчеркнуть, что чаще всего художественная критика рассматривается в эмпирическом секторе идей, в частности, речь о теории литературной критики, критическом характере статей, обзоров, рецензий, интервью, творческих портретах, эссе, отзывов на диссертации.

Эмпирический опыт, действительно, составляет линию сохранения и воссоздания традиции критической мысли. Однако проблема в том, как традиция вынуждена изменяться с появлением все новых художественных произведений. В этом случае сложившиеся стереотипы перестают быть полезными в оценке новых условий искусства. Встает вопрос обнаружения в классическом наследии доменных факторов художественной формы и соответственно суждений, важных для критического жанра. Это, в частности, очевидно с середины XX века, когда второе рондо авангарда показало новые формы произведений, оставляющих существующую до этого художественную парадигматику за гранью интереса и академического художника, и теоретика искусства.

*Вторым методологическим условием* можно выделить то, что в существующей литературе рефлексия науки сводится к перечислению ее предикатов как некоторой исторически формирующейся системы. В частности, указывается, что «до нового времени проблемы методологии не занимали особого места в системе знания и включались в контекст натурфилософских и логических построений» [8, с. 365]. Тема методологии актуализируется тогда, когда обсуждается вопрос, на каких основаниях и с помощью каких позиций достижимо новое знание. Так, отмечают, что «Декарт разработал правила рационалистического метода, среди которых первым является требование допускать в качестве истины только такие положения, которые осознаются ясно и отчетливо» [8, с. 366]. Отметим, что сугубо феноменологический характер подобного заключения не застрахован от неистинных трактовок положений, то есть *не совсем ясных и не совсем отчетливых*. Декартовская нечеткость формул взывала к личной оценке вещей и в нововременной период в целом удовлетворяла их характеристику, но, например, в последней трети XX веке «в качестве истины» предлагается казуистика мотивов «творчества», которые не верифицированы в истоках их появления, соответственно вне референтности порождаемых некоторыми художниками знаков. Это означает отсутствие согласованности в семиотической программности, которая базируется на основе философии языка и культуры.

После Декарта, у которого истина не определена как нечто основополагающее, наряду с рационализмом, возникают суждения, характеризующие методологию с точки зрения эмпиризма, где утверждается, «что чувственный опыт отражает в познании объективно существующие вещи (Ф. Бэкон, Гоббс, Локк, Кондильяк)» [8, с. 796]. Иммануил Кант в трактате «Критика способности суждения» (нем. Kritik der Urteilskraft, 1790)

усиливает феноменологический дискурс в отношении эстетики и телеологии. Согласно Канту, существует субъективная *эстетическая* способность суждения, а также объективная *телеологическая* целесообразность суждения. При этом рефлектирующая способность суждения изъявляется, в частности, в суждениях вкуса. Отметим, что вкусовые предпочтения безусловно важны, но они, как правило, есть следствие ограниченного во времени видения закономерностей, и, как показывает история искусства, справедливы в отношении уже оговоренной культурной и художественной значимости результатов творчества.

Умозаключения Канта, а также Фихте и Шеллинга характеризуют как *идеализм*. И, пожалуй, только Г. Гегель, которого также причисляют к этому направлению, сформулировал особенным образом системный методологический инструментарий. Он разделил интересы знания по отношению к формам общественного сознания, представив абсолютный Дух в единстве философии, искусства, религии и дал определение категорий и законов диалектики в вопросах «развития бытия и мышления», «восхождения от абстрактного к конкретному», создание системы понятий, позволяющих «постичь предмет в его сущностных характеристиках». В эстетике Гегель дает трактовку прекрасного как «чувственной видимости идеи». Философию духа философ разделяет на «субъективный дух (с подразделами: антропология, феноменология, психология), объективный дух (разделяемый на право, моральность, нравственность) и абсолютный дух (разделы: искусство, религия, философия)» [3, с. 179]. Подчеркнем, что вопрос сущности есть условие верификации феноменологически мотивированных суждений. И сущностным основанием трех форм общественного сознания выступает онтологическое основание — абсолютный Дух.

*Третье методологическое основание* состоит, в том, что искусство не тождественно философии как науке, и это сформулировано уже, как отмечено, Г. Гегелем, в виде различия «форм общественного сознания». И философия не имеет возможностей объяснять искусство. Ее перспектива в том, как оценивать результаты собственных позиций с помощью своего внутреннего раздела эстетики. Само же искусство для философии возможно в оценке только с помощью искусствоведения. Тогда только возможно объективное распределение предметных значений двух дисциплин.

Сегодня пересечение интересов искусства и науки возможно понять только в контакте формируемых в истории искусства и художественной критике собственных научных положений.

Эта проблема пока не решена, поскольку в XX веке имело преимущество гносеологическое (интеллектуальное) основание познания, в то время как в искусствознании имеет большее значение эпистемология. Если гносеология, принятая за основу в философии позитивизма как главный метод познания, обращена к мышлению и мировоззрению, следовательно, систематическим правилам построения образной системы и картины мира, то эпистемология как еще один путь познания практически не используется.

Возможно, причиной является то, что эпистемология обращена не к мировоззрению, а к миропониманию, что важно именно для искусствознания. Этот аспект, скорее, характеризуется как неклассический метод и соотносится именно с искусствоведением, поскольку предметной областью является эффект мыслевдохновенных созерцаний, (переживаний), которые не только не сводятся к гносеологии, но целевые установки искусства принципиально отличаются от установок философии «как таковой». И если философия есть основание для установления государственных регламентов управления, о чем высказались еще Платон (в диалоге «Государство») и Аристотель (в труде «Полития»), то целевыми функциями искусства выступает долгая художественно историческая память как, прежде всего, эмоциональное переживание своей истории.

*Четвертая методологическая перспектива* касается разделения теории и методологии. Вопрос классических методов исследования и сформированных в Новое время правил — это аспект теории. *Теория* существует в виде дидактической структуры или устоявшейся последовательности предметных исследовательских задач: *культурно-исторических и формально-стилистических*. Понятие «теория» «(от греч. theoria — рассмотрение, исследование) — совокупность высказываний, замкнутых относительно логического следования. Такое предельно общее и наиболее абстрактное определение теории дает логика… с логической точки зрения теорией можно назвать любое высказывание, рассматриваемое вместе с его логическими следствиями» [16]. В этом смысле теория есть условие логико-дидактической установки, следствие которой известно заранее.

Определение, что *методология есть* «учение о способах организации и построения теоретической и практической деятельности человека» важно, и следующее за этим пояснение, что оно обращено не к обслуживанию типовых программ деятельности» или к «обеспечению их нормативно-рационального построения» [9] важно для обсуждения но-

вых обстоятельств и, прежде всего, онтологического видения перспективы в момент, когда прежние признанные теоретические обстоятельства не обеспечивают выработку новых путей теории как перспективы.

Соответственно, теория в ее методическом значении как уже существующие подходы и структуры аналитического вида и методология как одновременно интуитивное и гипотетически целевое (телеологическое для искусствоведения) основание изучения художественного мира есть две категории, разделенные в функциях определением методов науки об искусстве. Методологические основания должны быть изменены и художественно-критический анализ вынужден действовать в обстоятельствах, неклассической рациональности, как это произошло с появлением направления авангард и его фигуративных модификаций в последующем.

Соответственно, если дидактико-теоретическое основание искусствоведения, эмпирично и соотносимо с предметами решаемых задач, и в искусствоведении это представлено *культурно-исторической и формально стилистической* программностью исследования, то методология века XX-го имеет иные свойства и иной объем образно-аналитических инструментов, уже не в отношении художественного произведения, а в ракурсах факторов, смежных с искусствоведением, — например, психологии и восприятия искусства, семиотики искусства и социологических аспектов последнего и др. Тогда систематическая программа методологии обусловлена существующими в поле межпредметных вопросов темами на принципах понимания их как междисциплинарных.

Тогда можно указать, что сами методологические перспективы художественной критики имеют следующие основания.

**1.** *Научная проблема «художественности художественной критики»* как методологический срез создаваемого «критического произведения» обусловлена тем, что традиционно художественную критику понимают как критику вида искусства. Представляется предпочтительным более широкий подход, когда под художественной критикой понимается критика о разных искусствах, критика целостности искусства как программного феномена. Именно собственно художественный аспект художественной критики должен определить ее характеристику, стать ее составляющей, органической, исключительно связанной с личностью самого критика. Художественность художественной критики, прежде всего, идет от самого художника, о котором пишет критик. Разные художники различаются между собой, в том числе и по степени субъективности. Од-

нако при этом каждый художник представляет самого себя, и это по-своему интересно. Во всеобщей субъективности искусства есть определенная объективность. Для одного художника: их убивают, а мне страшно, и он, в первую очередь, будет живописать свой страх. Для другого: их убивают, я сопереживаю, я — в личной трагедии, потому что я не могу ничего сделать, мое я замолкает. И он выражает это свое чувство объективно.

Этот пример показывает другой план критического сознания, когда не только критика критики в идеале объективна. Сами художники могут выступать в роли объективных художественных критиков. И это происходит в художественной жизни, в особенности, тогда, когда сложившиеся предпочтения, формы и жанры критического анализа перестают быть полезными особенно в новых поворотах художественных интуиций и новых вещах, то есть, увидеть внутреннее состояние — это тоже художественный анализ как субъективное видение объективного видения, и это тоже художественность: и глубина соприкосновения критика с художником есть особое художественное состояние. Также чрезвычайно важно, что в художественной критике очень важна интуиция. Почему нам так интересны высказывания самих художников об искусстве? Почему мы, искусствоведы, критики, высоко ценим эти высказывания художников об искусстве? Да потому что они, как правило, невероятно искренни, очень профессиональны, точны, и они скромны. Чего стоит одна фраза Стендаля о Моцарте: «Моцарт не умел шутить с любовью». Грандиозно! Одна фраза. Или: «Никогда так стихийно не открывалась душа гениального человека» [4].

**2.** *Гуманитарный потенциал в причинах и функциях идеи единства личности критика-художника и критика теоретика как феномена духовной воли.*

В истории искусства существует особенность, которая свидетельствует о том, что изменения в художественных предпочтениях всегда совершались в духовном единстве тождественных в отношении друг к другу переживаний художника и окормления его прозрений внешним духовным сопровождением. Так было в Древних цивилизациях, в частности в Египте, где все искусство предполагало служение религиозному Культу. Например, внешним обстоятельством художественной и композиционной фигуративности фресок и художественной среды в целом был покровитель пространства Воскресения Анубис как феномен духовной воли, в отношениях с которым состоял почивший и которому соответствовало художественное тщание мифологической программы. Здесь

можно отметить один понятийный казус, в частности, то, что источником знания о культовой традиции египтолог Р. Лепсиус (1810–1884) назвал «Книгу мертвых», но ее египетское название — «Рау ну пэрэт эм хэру» в дословном переводе звучит либо как «Главы о выходе к свету дня», или, как отмечал М. Чегодаев, — «подлинным названием произведения было "Эр ну перэт эм херу" — "Изречения выхода в день". В нем отражается основная суть этого замечательного текста: помочь умершему миновать все опасности загробного мира, пройти посмертный суд и вместе с солнечной баркой бога Ра вновь вернуться на землю, т. е. ожить, воскреснуть – «обновиться», как говорили египтяне. Победить смерть, чтобы вести уже потом духовночувственное существование в омоложенном, прекрасном, нестареющем теле на вечно прекрасной плодородной земле в окружении своих родных и близких. Это книга о преодолении смерти, о победе над ней и одновременно о том, как это сделать [4, с. 3].

То есть, несакральных целей искусство не преследовало, а создаваемая с великой скрупулезностью структура изображения канонически закрепляла образцы гениальных пластических решений в их перцептивной плоскостной проекции, показывая блестящее владение в приемах одновременно композиционной статичности и линейной и ритмической подвижности, а также многообразия контрастных размерностей в способах формирования пятна, и безупречной композиционной сочиненностью.

В античности видим то же самое. Гарантом высшего мастерства греческого искусства была Афина. Разница с Египтом, прежде всего, — в трансформации скульптурного «мышления», которое соответствовало материалистической эстетике образных решений, блестяще осознанных Винкельманом именно в стилевом отношении, основой чего он считает формальный элемент: линеарную специфику. Но этот элемент он обнаруживает не только в скульптуре, но и живописи, полагая линией также и контур. И следует сказать, что грекам удалось достичь невообразимо высоких по образности результатов, и именно эта сторона была воспринята как идеал в Возрождении.

Пластические истины Средневекового искусства рождаются в принципиально иной культурной матрице. Именно здесь возникает полноценно тема субъективности. Субъективность открывается Крестным Подвигом восшедшего на Крест [6, с. 17–21], и феномен духовной Воли обретает свое историческое предназначение. Если предшествующий опыт античности сопровождается появлением определения субстанция,

в частности, у Аристотеля на исходе доисторического времени [15], то он еще не обретает современного понимания эпистемологического понятия субъективности, которое начинает использоваться в искусстве только в XVII веке. Но уже в Средние века это определение укоренено в православном учении на вещественную субъективную природу человека в феноменальности Слова Истины. Для античного мира ап. Павел применяет определение «жить по плоти» (Рим. 8: 8–14). Для христианства Иоанн Златоуст в толковании его Свт. Афанасием Великим использует формулу «и Слово плоть бысть» [14], то есть Средневековье порождает, скажем так, условия метакритического предустановления, которые можно отметить и у русских философов.

Здесь очень важно отметить одно уникальное обстоятельство. Тексты и изображения Средневековья сформированы соборно. Они есть совместные поиски художнического опыта мастером и философом богословом как носителями знаменного опыта Слова и толкования видимого Образа. Их взаимодействие и знание движимо откровенным знанием Истины и именно искусность руки мастера и сердечного погружения в Слово Истины философа оснуют одновременно и интеллектуальную (догматическую) и нововизуальную вдохновенную цель — онтосимволическую выраженность. Это принципиально иная система понятий в отношении ко всему предыдущему опыту человечества: «Средневековая личность … разрывает "коллективную личность" и коллективное единство. Самоуглубляясь, личность находит в себе силы строить из себя; но этих сил недостаточно, так как одиночество обусловливает атонию даже в религиозной сфере и суживает психику личности пределами ее противоестественной обособленности, сводя жизнь к элементарным инстинктам властвования, религиозность — к одинокому общению с Богом» [5, с. 25]. Об истинной субъективности монотеизма пишет Ортега-и-Гассет: «Человек решается жить, повернувшись спиной к этой жизни и лицом к сверхжизни» [9, с. 358].

**3.** Во 2-й половине XIX — рубеже XX века выкристализовывается особое видение искусства, которое нуждается в новой критической программе. Возникают небывалые прежде определения субъективного плана, такие как, «Искусство есть искусство жить» у Андрея Белого [1, с. 43], «Истина выше себя». Николая Бердяева [2]. Также находим истолкование у А.Ф. Лосева, что «искусство как художественный вымысел, действительное и допустимое, но "непостоянное" по своей природе познание». Философ указывает на очень важный аспект субъективной специфики

творчества, как «ведущий от небытия к бытию сферы субъективно-человеческих эйдосов, т.е. эйдосов изображения и понимания человеческой жизни» [6, с. 397].

В связи с новой программой искусствоведения в указанный период возникает и принципиально новая *культурологическая дилемма «о назначении искусства в России»,* важная в установлении и характеристике процесса, вершиной которого, как представляется, являются творцы, осознающие себя в масштабе происходящих изменений и одновременно способных к объективной авторской оценке своего творчества. В великой творческой среде всегда есть великие личности, благодаря которым обобщаются и алмазно гранятся общие художественные формулы времени, на которые впоследствии опираются следующие поколения историков и теоретиков искусства, даже в том случае, если они лежат не на поверхности смыслов, а составляют своего рода цеховую тайну художественной среды. В частности, одной из таких великих «цеховых тайн» является Владимир Васильевич Стасов, к личности которого применимо определение *явления искусства.* Глубина суждений этого титана своего времени осознается его потомками, однако это не имеет системной оценки и, как следствие, проработанных контекстов критической методологии, методики и дидактики.

Таким образом, культурный архетип дипластической модели в отношении характера и непосредственных причин связи устремлений художника и критика как факторов культурного процесса обладает общим свойством, обусловленным синтезом понимания эмпирического потенциала художественно-пластических традиций и их реализацией в текстах художественной критики, в соответствии с общественными потребностями.

**Примечания:**

**1.** *Белый А.* Символизм как миропонимание. — Москва: Республика, 1994.

**2.** *Бердяев Н.А.* Философия свободного духа. — URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Berdyaev/filosofija-svobodnogo-duha/ (дата обращения: 01.02.2024).

**3.** *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике в 2-х тт. Т. 1. — СПб., 1999.

**4.** Древнеегипетская «Книга Мертвых» / перевод с древнеегипетского, введение и комментарии М.А. Чегодаева. 1910 (репринтное издание: N.Y. AMS Press INC. 1976). — URL: https://pstgu.ru/download/1180370552.mertvyh.pdf (дата обращения: 09.12.2024).

**5.** *Золотов А.А.* «Письмо о Рихтере. Годы странствий в облаках вечности»: Стендаль, «Письмо о Моцарте». Монтичелло, 29 августа 1814 года. — URL:

https://vk.com/@sviatoslav_teofilovich_richter-andrei-zolotov-pismo-o-rihtere-gody-stranstvii-v-oblakah-vec (дата обращения: 27.10.2024).

**6.** *Петров Ю.В.* Философия культуры: Труды Томского университета. Том 272. Серия Культурологическая. — Томск: ТГУ, 2010. 252 с.

**7.** *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — Москва: Искусство, 1975.

**8.** Методология / Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. — Москва: Советская энциклопедия, 1983. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4515/МЕТОДОЛОГИЯ (дата обращения: 09.12.2024).

**9.** Методология / История Философии: Энциклопедия / А.А. Грицанов, Т.Г. Румянцева, М.А. Можейко. — Минск: Книжный Дом, 2002. — URL: https://velikanov.ru/philosophy/metodologija.asp (дата обращения: 09.12.2024).

**10.** Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея (схема кризисов) / Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. — Москва, 2000.

**11.** Новая философская энциклопедия: В 4 тт. — Москва: Мысль. Под ред. В.С. Стёпина. 2001. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/241/ГЕГЕЛЬ) (дата обращения: 09.12.2024).

**12.** Павлова А.Ю. Художественная критика: учебное пособие для вузов / А.Ю. Павлова, Н.В. Сколова. — 2-е издание, дополненное. — Москва: Издательство Юрайт, 2024. — 133 с.

**13.** Прокофьев В.Н. художественная критика история искусства, общая теория художественного процесса / Избранное. — Москва, 1983.

**14.** Свт. Афанасий Великий Толкования на Ин. 1:14. — URL: https://azbyka.ru/biblia/in/?Jn.1:14 (дата обращения: 09.12.2024).

**15.** Субъект / Философия: Энциклопедический словарь / под редакцией А.А. Ивина. — Москва: Гардарики, 2004. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1215/ТЕОРИЯ (дата обращения: 09.12.2024).

**16.** Теория / Философия: Энциклопедический словарь / под редакцией А.А. Ивина. — Москва: Гардарики, 2004. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1215/ТЕОРИЯ (дата обращения: 09.12.2024).