

УДК 130.2

ДУША ЧЕЛОВЕКА XIX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА)

Казаков Евгений Фёдорович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemcitykazakov@mail.ru

В статье, на основании исследования образов европейского искусства XIX века, анализируются проявления душевной жизни человека. Важнейшей её характеристикой выступает нарастание тенденции овнешнивания. Внешний мир непосредственно включен во временной поток; поэтому художники XIX века, практически все без исключения, запечатлевали современность. Одним из проявлений усиления овнешнивания душевной жизни выступает нарастание чувства неустойчивости, изменчивости, неопределенности, ненадежности. Импрессионисты выражают в своих картинах значительное ускорение динамики жизни. Особенность мироощущения, выраженного импрессионистами – ощущение всепроникающего жизненного потока, перетекания всего во все, всеобщего единства и взаимосвязи; равнозначность всех изображаемых предметов. За единичным теряется всеобщее, за мгновением исчезло вечное, за материальным – духовное. Потеря связи с вечным и тотальное погружение во временное, конечное нашло выражение в искусстве в широком развёртывании темы близкой смерти. Распространенными становятся настроения тревоги, незащищённости человека, ненадёжности, хрупкости его бытия. Происходит дальнейшее развёртывание тенденции расщепления, атомизации бытия. Классицизм доводит античную традицию восприятия человека через его «тело» до своего логического завершения: «телесное» полностью исчезает за торжествующей организмичностью. В искусство входит множество образов «организмических людей», «людей-от-земли»; находящихся лишь в организмической связи с миром. Одним из адекватных выражений бытия организмического в искусстве является пейзаж, XIX век – век пейзажа. Появляется ощущение, что природа отторгает человека, настроена по отношению к нему враждебно (тема одиночества, незащитности, неуверенности, страха). Искусство предстаёт как продолжение природы и как сама натура, вставленная в рамку.

Ключевые слова: душа, европейский человек, история XIX века, природное, телесное, душевное, обмирщение, внешнее, образ человека, изобразительное искусство, импрессионизм, классицизм, живопись, одиночество, неуверенность, страх, смерть, временное, изменчивое.

THE SOUL OF MAN XIX CENTURY (ON THE MATERIAL OF EUROPEAN ART)

Kazakov Evgeniy Fedorovich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Philosophy, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemcitykazakov@mail.ru

The article, based on research of images of European art of the XIX century, analyzes the manifestations of the spiritual life of man. An essential characteristic is the increasing trend of outdoor. The external world is directly included in the time flow, therefore, the artists of the XIX century, almost without exception, embodied modernity. One of the manifestations of the strengthening the outdoor spiritual life is growing sense of instability, variability, uncertainty, insecurity. The Impressionists express in paintings the significant faster dynamics of life. Feature world perception expressed by the Impressionists is the feeling of all-pervading life-stream, flowing all in all, universal unity and relations, equivalence of all the objects depicted. For an individual, the universal is lost, for a moment disappeared eternal, the material over the spiritual. The loss of connection with the eternal and total immersion in the interim, the end found expression in art in the broad deployment of the theme of imminent death. Be common mood of anxiety, human insecurity, unreliability, fragility of his existence. There is a further deployment trends of splitting, the atomization of existence. Classicism brings the

ancient tradition of human perception through its “body” to logical conclusion: “body” disappears completely for a triumphant organization. The art includes many images of “nature people,” “people from earth” which is only the nature interacting with the world. One of the adequate expression of the nature in art is landscape, the 19th century is the century of landscape. There is a feeling that nature is hostile to man, which is configured in regard to enmity (the theme of loneliness, helplessness, insecurity, fear). The art appears as a continuation of nature and how nature itself is inserted into the frame.

Keywords: soul of European man, history of the 19th century, nature, nude, peace, secularism, outdoor, human form, fine art, impressionism, classicism, painting, loneliness, uncertainty, fear, death, temporary, mutable.

В XIX веке, по мнению О. Шпенглера, «культура превращается в цивилизацию, а душа в интеллект»; «рассудок побеждает душу», «механизирующий интеллект» торжествует. Художники, в значительной степени уже «не созерцают» мир, а лишь «смотрят» на него; «не переживают», а изучают; постигая мир не «сердцем и верой», а «головой и знанием» [14, с. 208, 228, 268, 379].

В XIX веке происходит развёртывание тех особенностей жизни души, которые актуализировались в XVII–XVIII веках (см. [6, с. 34–40]). Важнейшей характеристикой развития душевной жизни в XIX веке является *нарастание тенденции её овнешнивания*. В искусстве это находит выражение в безусловном доминировании образа внешнего человека. В романтизме образ человека исчерпывается экспрессией движения, жестов и мимики (ярчайший представитель этого направления – Э. Делакруа). В соответствии с традициями классицизма Ж.-Д. Энгр скрупулезно описывал внешний облик человека, по его портретам человека легко было узнать, но трудно понять (см. Энгр «Портрет Паганини»). Стиль модерн тяготел к поверхностному декоративизму (извилистые узоры металлических переплетов, перил, балконов). Впервые в XIX веке художники начинают писать пейзажи (в законченном виде) непосредственно с природы (раньше всех на пленэр стали выезжать барбизонцы, потом к ним присоединились импрессионисты). Так можно было запечатлеть только самую поверхность мгновенно изменяющегося внешнего облика природы; внешнее внешнего, сиюминутность временного. В переменчивой внешности природы внешний человек нашел наиболее адекватный себе аналог. *Внешний мир непосредственно включен во временной поток; поэтому художники XIX века, практически все без исключения, запечатлевали современность.*

Импрессионистам уже важно было не что изображать, а как; форма здесь начинает, безусловно, довлеть над содержанием. Если главным действующим лицом в религиозных, вообще одухотворенных произведениях искусства является свет, то здесь всецело господствует цвет. Импрессионисты экспериментируют с цветом, исследуя его с кропотливостью ученых, создавая не встречавшиеся никогда ранее цветовые сочетания, располагая мазки на некотором расстоянии друг от друга, так, чтобы пятна и линии соединялись лишь при рассматривании картины со значительного расстояния. При таком подходе человек оказывается «равным среди равных» (относительно как природного мира, так и вещей), не отличаясь принципиально от всех других цветоформ. Иными словами, человек перестает быть человеком, расчеловечивается, оказываясь существующей одно мгновение оптической иллюзией; мир в целом приобретает характер миража, который может в любой момент растаять. Окружающее образ человека живописное пространство становится важнее человека, «перекрывая» его собой (это особенно показательно для работ К. Моне и больших полотен О. Ренуара). Чем более внешнюю сторону действительности воспринимал человек, тем далее оказывался от себя внутреннего.

Одним из проявлений усиления овнешнивания душевной жизни выступает *нарастание чувства неустойчивости, изменчивости, неопределенности, ненадежности*. Импрессионисты открывают ряд приемов для передачи движения как непрерывного изменения (другая сторона движения – покой – в их восприятии вообще отсутствует; движение у них предстает как абсолютное изменение). Так К. Моне начинает создавать серии картин, раскрывающих разновременные состояния одного и того же образа (серия «Вокзал Сен-Лазар», серия «Руанский собор»). На выстав-

ке эти картины развешивались в определенной последовательности, чтобы зрители рассматривали их одну за другой. Если натурализм прошлых веков вплотную подошел к фотографии, то серийность в творчестве импрессионистов была уже предчувствием смены кадров в кинофильме. Импрессионисты выражают в своих картинах значительное убыстрение динамики жизни (так, если серия автопортретов писалась Рембрандтом в течение всей жизни, то серии картин К. Моне отображают состояние объекта, трансформируемые в течение одного дня и даже – нескольких часов).

В серии «Руанский собор» К. Моне запечатлевает знаменитую готическую постройку в утреннем, полуденном и вечернем освещении. Ничего религиозного, тем более сакрального, от храма не осталось. Временное внешнее полностью заслоняет здесь внутреннее, вечное, религиозное, культовое. Тотальная изменчивость мира отображается импрессионистами и через запечатление переходных состояний, в которых отсутствует определенность настроения и действия, устойчивость чувств, возможность предсказуемого развития событий (см., например, О. Ренуар «После завтрака»). Нарастание динамики жизни почувствовали и барбизонцы, и представители романтизма (см. об этом более подробно [5, с. 168–169]).

Особенность мироощущения, выраженного импрессионистами, – ощущение всепроникающего жизненного потока, перетекания всего во все, всеобщего единства и взаимосвязи; равнозначность всех изображаемых предметов, равноценность любого участка холста (как, например, у О. Ренуара в «Купании на Сене»). Человек здесь ничем принципиально не отличается от дерева, лодки или реки; человек как таковой потерян; это уже не человек, а лишь его цветная тень, видение превратилось в видение. Так же, как *за единичным потерялось всеобщее, за мгновением исчезло вечное, за материальным – духовное* («материальным бытием» С. Франк называл «ту сторону бытия, которой оно целиком вмещается в единичные миги времени, как и в единичные точки пространства, и потому необходимо разобщено и внеположено» [13, с. 629]). Мгновенный взгляд на мир не может не нести в себе большую или меньшую долю случайности. Случайное здесь устремлено к самодостаточности, вовсе не представляя прояв-

лением необходимого (см. «случайные» композиции К. Моне, картину О. Ренуара «Бал в Ле Мулен де ла Галлет»).

Потеря связи с вечным и тотальное погружение во временное, конечное нашло выражение в искусстве в широком развёртывании темы близкой, надвигающейся смерти. Исключая импрессионистов, эту тему не обошел ни один крупный художник (см., например: Ф. Гойя «Правда умерла. Она воскреснет?»; «Сатурн, пожирающий детей», «Юдифь и Олоферн»; «Тавромахия»; «Расстрел повстанцев»; «Бедствия войны»; Т. Жерико «Старый нищий, умирающий у дверей булочной»; Э. Делакруа «Резня на Хиосе», Г. Курбе «Похороны в Орнане»; П. Гоген «Дух мёртвых бодрствует», «Белая лошадь»). Распространенными в рассматриваемое время являются *настроения тревоги, незащищённости человека, ненадёжности, хрупкости его бытия* (данные настроения выражает, в частности, романтизм; см. также, например, картину Ван Гога «Заключённые», продолжающую тему «Слепцов» Брейгеля), рождающие ужас безысходности (см. Э. Мунк «Крик»).

Происходит *дальнейшее развёртывание тенденции расщепления, атомизации бытия* (отдаления от присущей первозданной душевной жизни целостности, отчуждения человека от человека – например: Э. Дега «Абсент», «Гладилица белая»; В. Гог «Ночное кафе в Арле», «Прогулка заключенных»). Персонажи полотен П. Гогена существуют отдельно друг от друга (если даже изображены «плечом к плечу», их взгляды никогда (!) не встречаются, будто они и не надеются быть понятыми) (см., например: «Что нового?»; «Когда ты выходишь замуж?»; «Куда ты идешь?»). Сама техника живописания, получившая широкое распространение в это время, свидетельствует о чувствовании нарастания центробежных сил, об интенсификации спонтанного движения цветных точек-атомов и вихрей-мазков (цветовыми точками пишут картины пуантилисты Ж. Сёра и П. Синьяк; на контрастные цветовые зоны делится пространство картин П. Гогена; извивающимися длинными импульсивными мазками пишет Ван Гог). Эйфелева башня знаменует собой также дальнейшее развёртывание тенденции перехода от доминанты целого над частью к их равновеликости; к дифференциации целого на части, каждая

из которых стремится стать самодостаточным целым. Каждая из частей и башня в целом различаются лишь количественно.

Классицизм XIX века доводит античную традицию восприятия человека через его «тело» до своего логического завершения: «телесное» (будучи квазибытием) полностью исчезает за торжествующей организмичностью. В картине «Турецкая баня» Ж.-Д. Энгр запечатлевает коллективный портрет организмического. Индивидуальное в образах обнажённых купальщиц полностью отсутствует (это будто один, изображённый в разных ракурсах, персонаж). Картина имеет явно выраженный гедонистический характер: кроме физического улаживания купальщицам ничего не нужно. Группа «тел» – «больше» одного «тела» за счёт полной невыраженности внутренней душевной жизни. В таитянских полотнах П. Гогена яркое выражение находит единство организмического и грезящего. Картины художника напоминают сочную мякоть плодов манго, выглядят экзотическим кулинарным блюдом (см., например, «Грудь с красными цветами»). Если это и «рай», то рай растительно-животный, неодухотворённый; а значит – иллюзорный (не случайно «жители рая» обычно грустны и не глядят друг на друга, всё наполнено «пластилиновой» сонливостью).

Доминирующий характер развёртывания организмического с особой силой выражен через раскрытие образа женщины. В искусстве XIX века появляется особенно много женских образов, запечатлённых «со спины» (см.: Ж. Сера «Сидящая натурщица со спины»; Ж. Энгр «Большая одалиска», «Купальщица Вальпинсона»; П. Гоген «Всадники на пляже», «Потеря невинности, или Пробуждение веснь»; «Таитянки на пляже»; О. Ренуар «Обнажённая»; Дега «Женщины за туалетом»; Г. Курбе «Купальщица» и т. д.). В отличие от «палеолитических Венер», изображённые здесь женщины – не матери (««две родины» младенца» – лоно и грудь – в поле зрения художников здесь почти не попадают). Вообще же тема материнства в искусстве XIX века практически не раскрыта (кроме нескольких полотен П. Гогена – «Поклонение» и «Материнство»). Таким образом, женское «тело» (а значит, и человеческое «тело» вообще) не имеет перед собой репродуктивной цели, ограничиваясь целью собственной репре-

зентации. «Спина» более пустынная, статичная, однообразная, неиндивидуальная, «неживая», чем лицо; в ней, в гораздо меньшей степени, выражено собственно человеческое; внутренняя душевная жизнь «загораживается» спиной практически совсем (выражая её отсутствие).

В искусство XIX века входит множество образов «организмических людей», «людей-от-земли», находящихся, в преимущественной степени, лишь в организмической связи с миром («живущих, чтобы есть; и едящих, чтобы жить»). Создаётся образ единой природно-человеческой организмичности (и не поймешь, что в данном случае продолжением чего выступает), единственной устремленностью которой является (вовсе не репродуктивная функция) собственное воспроизводство. Организмический человек «сворачивается» в человека-чрево (данная тенденция находит своё выражение, например, в произведениях Ф. Милле – «Сеятель», «Сборщицы колосьев», «Человек с мотыгой»; Г. Курбе «Женщины, просеивающие зерно» – и особенно в картине Ван Гога «Едоки картофеля», где создан наиболее яркий портрет «священнодействующего» чрева). Человеческая организмичность в данном случае органично трансформируется в животную. В искусстве это находит выражение в «ренессансе» темы зверя и зверчеловека (см. образы людей-мартышек, людей-ослов и т. п. в «Капричос» Ф. Гойи; ряд изображений борьбы человека и зверя – вплоть до «срачивания» их «тел» – у Э. Делакруа (например, «Охота на львов»); именно в это время возникает новый самостоятельный жанр в скульптуре – анимализм (лидером его становится А. Бари).

Одним из адекватных выражений бытия организмического в искусстве является пейзаж. Если XVIII столетие – «век портрета», то XIX век – век пейзажа. Человек начинает окончательно «терять» лицо (которое уже и в предшествующем периоде не было выражением его внутренней душевной жизни). «Потеря» лица – одно из проявлений потери собственно человеческого облика. Организмическая энтелехия душевной жизни человека всё более объективируется, приобретая природный характер. Взгляд художника отдаляется от человека (его фигурка в пейзажах становится все меньше); в поле зрения все более попадает окружающий мир, то есть внешнее

внешнего человека (человек при этом не превращается во внутреннее внешнего мира, представляя одной (не главной) из его сторон). Относительно более живого, «богатого», первозданного мира природы человек выступает как внешнее. Процесс овнешнивания переходит на следующую стадию, человек оказывается на поверхности природных ландшафтов; всё чаще исчезая из них совсем (см., например: Д. Констебл «Телега для сена»; К. Коро «Пейзаж с коровами»; Ж. Добиньи «Берег реки»; К. Моне «Дама в саду»; А. Сислей «Деревья на берегу Сены»). Однако знаменательно само проявившееся стремление не выделиться из мира, не отринуть его (что преобладало часто ранее), а, ощутив отделенность, слиться с ним (связь с природой – одно из немногих сохранившихся проявлений открытости человека миру). Человек не «больше» природы; а природа, если и «больше» человека, то лишь количественно. Человек и природа – по существу, тождественны. Природа не воспринимается как творение Бога (вечного, одухотворенного в пейзажах нет); однако человек предстаёт менее одушевленным, чем природа.

Актуализация организмического находит выражение в искусстве в нарастании плотности, объемности, тяжеловесности, фактурности изображаемых предметов. Утверждением материальности мира отличаются итальянские пейзажи представителя романтизма К. Коро (см., например, «Утро Венеции»). Все большее предпочтение он отдает городским ландшафтам, которые отличаются от природных более выраженной вещественностью, косностью, громоздкостью. «Барбизонцев», во главе с Т. Руссо, привлекает в природе все устойчивое, могучее, подчеркнуто осязаемое (как, например, великаны-дубы с необъятными стволами в полотнах Т. Руссо «Дубы», «Вечер в Кюре»). Постимпрессионисты восстанавливают утраченное импрессионистами ощущение пластической плотности, тяжести, скульптурности предметного мира (см., например, П. Сезанн «Персики и груши»).

Природа несёт в себе большую степень первозданности, чем человек, однако этой первозданности не свойственна одухотворённость. Поэтому если человек и достигает единения с ней (см., например, языческие мотивы в творчестве Ф. Гойи «Колосс» и П. Гогена «Варварские сказания»), то

не на уровне внутренней душевной жизни. Этим объясняется то, что близость человека к природе чаще не приносит успокоения, утешения его душе. В конечном итоге, чем больше внешняя сторона душевной жизни отделяется от внутренней, тем дальше человек оказывается от свойственной природе первозданности. *Появляется ощущение того, что природа отторгает человека, что она настроена по отношению к нему враждебно* (развитие темы одиночества, незащитности, неуверенности, страха, охватывающих человека и на лоне природы, см., например: К. Фридрих «Гибель “Надежды” во льдах»; Д. Тернер «Снежная буря. Переход Ганнибала через Альпы»; П. Сезанн «Гора Сен-Виквар»; Ж. Дюпре «В дубовом лесу»). И в самом деле, от незначительности, безликости, непервозданности человека природа лишь «беднеет» (будучи «индивидуальнее», одушевленное, самоценнее, чем он).

В искусстве прошлого века проявились себя две на первый взгляд противоположные, тенденции: к «овнешниванию» (объективации) и «овнутриванию» (субъективации) душевной жизни. Первая из них нашла выражение в творчестве Курбе (рисовавшем фигуры для пущего сходства в натуральную величину), Домье, Дега (изображавшем подчеркнуто непринужденные, естественные позы балерин), Сезанна (отстаивающего позицию безэмоционального исследования действительности – см., например, «Берега Марнь»), Ренуара (которому впервые удалось запечатлеть толпу людей как бы изнутри, взглядом одного из его участников – см. «Купание на Сене»); барбизонцев и импрессионистов, впервые выехавших на пленэры, чтобы как можно точнее скопировать природу. Расстояние здесь между человеком и предметом его созерцания сокращается, а в ряде случаев и преодолевается совсем. *Искусство предстает как продолжение природы и как сама природа, вставленная в рамку.* Внешняя реальность в данном случае выступает субъектной стороной, душевная жизнь – объектной стороной.

Сама возможность эволюции «реализма» – натурализма в фотографию говорит о потере искусством (в лице данного ключевого в XIX веке направления) своего предмета. Тождественность образа натуре обусловила то, что искусство стало тотально визуальным; за видимым ничего невидимого не осталось. (Адекватность формы и

содержания была и у греков, но высокая степень обобщения, идеализации образов делала их гораздо более глубокими, значительными. В натурализме же единство формы и содержания существует на самом поверхностном, «фактурном» уровне.)

Вторая тенденция (начавшая реализовать себя, как и первая, в предшествующие века) ускоренно развивается именно в XIX веке во многом благодаря реакции на объективацию душевной жизни. Так, картины Ф. Гойи носили явный отпечаток его переживаний, темперамента. Показательно, в связи с этим, как Гоген, Ренуар и Э. Мане писали портрет одного человека – поэта Маларме. У каждого из них образ получился свой, преломлённый через собственное чувство творчества и личности поэта. Однако вторая тенденция в рассматриваемом случае есть выражение «овнутривания» душевной жизни лишь относительно первой тенденции. Но так как приближения к первоначальному плану душевной жизни здесь нет, то и вторая тенденция остаётся (относительно указанного плана) внешней. При развёртывании обеих тенденций художник остаётся в рамках освоения (пусть и отличающимися способами) внешней реальности; в обоих случаях на полотне присутствует всё, что художник хотел сказать (так как обе тенденции реализуются в рамках натурализма), за визуальным образом ничего более не скрыто.

Таким образом, важнейшей характеристикой душевной жизни человека XIX века выступает нарастание тенденции овнешнивания; внешний мир непосредственно включен во временной поток, поэтому художники чаще запечатлевали современность. Одним из проявлений усиления овнешнивания выступает нарастание чувства неустойчивости, изменчивости, неопределенности, ненадежности, что нашло выражение, например, в творчестве импрессионистов. Актуализируется ощущение всепроникающего жизненного потока, перетекания всего во все, всеобщего единства и взаимосвязи; равнозначности всех изображаемых предметов. За единичным теряется всеобщее, за мгновением исчезает вечное, за материальным – духовное. Потеря связи с вечным и тотальное погружение во временное, конечное нашло выражение в широком развёртывании темы близкой смерти, в настроениях тревоги, незащищённости, ненадёжности, хрупкости бытия. Происходит дальнейшее развёртывание тенденции расщепления, атомизации бытия. «Телесное» полностью исчезает за торжествующей организмичностью. В искусство входит множество образов «организмических людей», «людей-от-земли. Появляется ощущение, что природа отторгает человека, настроена по отношению к нему враждебно (тема одиночества, беззащитности, неуверенности, страха).

Литература

1. Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. – М.: Искусство, 2000. – 424 с.
2. Бенуа А. История живописи всех времен и народов. – СПб., 1912. – Ч. 1, Вып. 13. – 112 с.
3. Западноевропейский рисунок (XV–XX века). – Л.: Аврора, 2011. – 375 с.
4. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. – Л.: ОГИЗ Ленизгиз, 1933. – 568 с.
5. Казаков Е. Ф. Душа европейского человека. – Кемерово, 2012. – 463 с.
6. Казаков Е. Ф. Душа человека XVII–XVIII веков (на материале европейского искусства) // Вестн. КемГУКИ. – 2016. – № 35. – С. 34–43.
7. Кантор А. М. Изобразительное искусство XX века. – М.: Искусство, 2013. – 230 с.
8. Кормин Н. А. Онтология эстетического. – М.: Наука, 1992. – 117 с.
9. Любимов Л. Искусство Западной Европы. – М.: Просвещение, 2002. – 320 с.
10. 500 шедевров. – М.: Слово, 1995. – 511 с.
11. Трофимов П. С. Основные закономерности исторического развития искусства (историко-социологические очерки). – М.: Искусство, 2000. – 239 с.
12. Тэн И. Философия искусства. – М.: Республика, 2006. – 351 с.
13. Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. – СПб.: Наука, 1995. – 655 с.
14. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск: Наука, Сибирская издат. фирма, 1993. – 592 с.

References

1. Andronikova M. *Portrait. Ot naskal'nykh risunkov do zvukovogo fil'ma [Portrait. From cave paintings to the sound film]*. Moscow, Iskuststvo Publ., 2000. 424 p. (In Russ.).

2. Benua A. *Istoriya zhivopisi vseh vremen i narodov [Istoriya zhivopisi vseh vremen i narodov]*. St. Petersburg, 1912, part 1, vol. 13. 112 p. (In Russ.).
3. *Zapadnoevropeyskiy risunok (XV-XX vekov.) [Western European drawing (XV-XX centuries)]*. Leningrad, Aurora Publ., 2011. 375 p. (In Russ.).
4. Ioffe I.I. *Sinteticheskaya istoriya iskusstv. Vvedenie v istoriyu khudozhestvennogo myshleniya [Synthetic history of arts. Introduction to the history of artistic thinking]*. Leningrad, OGIZ, Lenizogiz Publ., 1933. 568 p. (In Russ.).
5. Kazakov E.F. *Dusha evropeyskogo cheloveka [The soul of the European man]*. Kemerovo, 2012. 463 p. (In Russ.).
6. Kazakov E. F. *Dusha cheloveka XVII-XVIII vekov (na materiale evropeyskogo iskusstva) [The soul of man XVII-XVIII century (on the material of European art)]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 35, pp. 34-43. (In Russ.).
7. Kantor A.M. *Izobrazitel'noe iskusstvo XX veka [Art of the 20th century]*. Moscow, Art Publ., 2013. 230 p. (In Russ.).
8. Kormin N.A. *Ontologiya esteticheskogo [The ontology of the aesthetic]*. Moscow, Nauka Publ., 1992. 117 p. (In Russ.).
9. Lyubimov L. *Iskusstvo Zapadnoy Evropy [The Art Of Western Europe]*. Moscow, Education Publ., 2002. 320 p. (In Russ.).
10. *500 shedevrov [500 masterpieces]*. Moscow, Slovo Publ., 1995. 511 p. (In Russ.).
11. Trofimov P.S. *Osnovnye zakonomernosti istoricheskogo razvitiya iskusstva (istoriko-sotsiologicheskie ocherki) [The main regularities of the historical development of art (historical and sociological essays)]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000. 239 p. (In Russ.).
12. Ten I. *Filosofiya iskusstva [The philosophy of art]*. Moscow, Republic Publ., 2006. 351 p. (In Russ.).
13. Frank S.L. *Predmet znaniya. Dusha cheloveka [The subject of knowledge. The soul of man]*. St. Petersburg, Science Publ., 1995. 655 p. (In Russ.).
14. Shpengler O. *Zakat Evropy [The Decline Of Europe]*. Novosibirsk, Nauka Publ., Siberian publishing firm, 1993. 592 p. (In Russ.).