

## **ДУША ЧЕЛОВЕКА XX 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 XX века, анализируются проявления душевной жизни человека. Нарастает тенденция её овнешнивания, находящая выражение в нарастании чувства неустойчивости, изменчивости, неопределенности, ненадежности. Организмические страдания и трансформации воспринимаются человеком как самоценные, самодостаточные, исчерпывающие всё его существо. 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. Одно из главных свидетельств искусства XX века – деформирование образа человека. Если в предшествующем веке он сохранял ещё внешнее подобие с первозданным обликом, то искусство XX века показывает, что потеря внутреннего подобия закономерно приводит, в конечном счете, к потере подо-

бия внешнего. Происходит превращение лица в личину, образа в «образину», антиобраз. В искусстве XX века находит свое развитие и тема жизнеутверждения, жизнерадостности, предчувствия рая. Если с XVII по XIX век образ Мадонны с младенцем в европейском искусстве вообще не продуцировался, то XX век возвращается к его осмыслению. Высшей точкой столкновения Света и Тьмы предстаёт Голгофское распятие Христа. Тема Распятия получает в искусстве XX века новое развитие. Современное искусство демонстрирует весь спектр возможных отношений человека к себе и миру: восхищение красотой, любовью и нежностью; высмеивание слабостей, недостатков, пороков; жаление человека, переживание его смерти как огромной трагедии; самопревознесение человека, сотворение из себя кумира; самопрезрение и пессимизм; вера и надежда на спасение. Душевная жизнь человека XX века есть единство «умирания» «обездушенной души» и становления подлинного её бытия.

**Ключевые слова:** душа, европейский человек, история XX века, природное, телесное, душевное, внешнее, вещное, кризис души, образ человека, изобразительное искусство, живопись, авангардизм, сюрреализм, смерть, временное, изменчивое, кризис.

### THE SOUL OF MAN OF THE XX 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 XXth century, analyzes the manifestations of the spiritual life of man. Growing trend of its personalizing that manifests in increasing feelings of instability, variability, uncertainty, insecurity. Organic suffering and transformation perceived by the person as an end in itself, self-sufficient, comprehensive of his whole being. 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 by common mood of anxiety, of human insecurity, unreliability, fragility of existence. One of the main evidences of the art of the XX century is the deformation of the image of man. In the preceding century, he had maintained even an external similarity with the pristine appearance, the art of the XX century showed that the loss of internal similarity naturally leads, ultimately, to the loss of external similarity. The transformation of the person in the mask, the image in the “ugly mug”, anti-image. The art of the XX century finds its development and the theme of reassurance, cheerfulness, the feeling of Paradise. If from the XVII to XIX century the image of Madonna and child in European art did not produce, the XX century returns to its understanding. The highest point of the collision of Light and Darkness appears in Calvary, the Crucifixion of Christ. The theme of the Crucifixion gets in the art of XX century a new development. Contemporary art showcases the entire spectrum of possible relationships of man to himself and to the world: admiration of beauty, love and tenderness; ridiculing the weaknesses, shortcomings, vices; feeling sorry for the man, experience his death as a great tragedy; self-exaltation of man, the creation of an idol for themselves; knowledge of themselves and pessimism; faith and hope for salvation. The mental life of the XX century is the unity of “dying”, “despiritualized soul”, and becoming its authentic being.

**Keywords:** soul, European man, history of the XX century, nature, physical, mental, external, proprietary, crisis of the soul, human form, fine art, painting, avant-garde, surrealism, death, temporary, changeable, crisis.

В XX веке, считает Г. Зиммель, «распад и отклонение культурного существования достигли известного максимума»; что является следствием «максимального раскола в самой сущности душевной жизни». Душевная жизнь «восстает» против «унифицирующей, упрощающей» её фор-

мы. Это – «главный конфликт современной культуры», в основе которого – «дуализм душевной сущности, не позволяющий познать мир как единство, постоянно делящий его на пары противоположностей» [5, с. 411]. В значительной степени, данный конфликт объясняется тем, что «мозг бе-

рет бразды правления, так как душа вышла в отставку». В результате, в искусстве торжествуют «поверхностные, бездушные» миры [14, с. 463].

Происходит дальнейшее овнешнивание душевной жизни (см. [8, с. 47–53]). Многие произведения современного искусства дают яркие примеры отождествления содержания с формой (например, в Центре искусств имени Ж. Помпиду в Париже вся инфраструктура вынесена в экстерьер). Если раньше в живописи манера письма «пряталась», «растворялась» в образе; то теперь она все чаще выходит наружу, заслоняя последний (что возможно лишь тогда, когда содержание образа поверхностно), обретая художественную самостоятельность (см. произведения ташизма, экспрессионизма, оп-арта). Стереометрические, оптические изыски художников становятся самоцелью, свидетельствуя о возрастании тенденции отождествления искусства и науки. Внутреннее с такой легкостью и органичностью становится внешним, потому что качественно не отличается от него. Внешняя душевная жизнь превращается во внешнюю обездушенную жизнь. Происходит «дегуманизация искусства» (Ортега-и-Гассет), являющаяся выражением дегуманизации душевной жизни. Осуществляется переход от собственно душевных переживаний к ощущениям, вызванным раздражением рецепторов сетчатки глаза.

Организмические страдания и трансформации воспринимаются человеком как самоценные, самостоятельные, исчерпывающие всё его существо (С. Дали «Окровавленные розы», «Возрождение плоти»). Обнаженное «тело», исчерпывающееся своей поверхностью, вновь стало важной формой выражения отношений человека с миром (П. Пикассо «Минотавромахия»; А. Матисс «Танец»; А. Майоль «Помона»). Происходит определенный «возврат» к «телесному» мировосприятию, свойственному Античности. Эротические мотивы обретают черты вызова, агрессии, разрушения. Небоскребы являют собой некую гипертрофированную трансформацию греческой колонны (и достигший невиданных размеров символ древнего фаллического культа, и вариацию на тему Вавилонской башни). Если прежде искусство демонстрирует эротические переживания до физической близости, то авангардное – во время (на полотнах абстракционистов мир словно лопается, плавится, рассыпается на мно-

жество вихрей, осколков) и после (кубизм запечатлевает действительность, подвергшуюся насилию, причем нередко в садистских формах).

Продолжается наступление вещного начала. В урбанистических пейзажах, «производственном искусстве» торжествует «вторая природа», созданная человеком, подчинившая его себе (до такой степени, что его часто вообще не видно) (О. Гутфройнд «Труд»; Ф. Леже «Передача энергии»; Т. Барфай «Металлурги»). С. Дали в ряде работ демонстрирует такую слитность человека и вещи, что отличить их друг от друга почти невозможно («Лицо Мэй Уэст, которое может быть использовано под квартиру»). Облик человека перестал быть самоценным, его теперь необходимо инкрустировать драгоценными камнями, вмонтировав в зрачок часы (С. Дали «Глаз времени»); а на губы надо нанизать жемчуг (С. Дали «Рубиновые губы»). Внешний вещный человек все более явно выражает свою частичность. Развитие данной тенденции приводит к закономерному итогу: сам человек превращается в одну из вещей, в красиво упакованный товар (Э. Паолоцци «Я была игрушкой богатого человека»). Во многих произведениях вещи совсем вытеснили человека (Р. Гамильтон «Что делает наши домашние очаги такими особенными, такими привлекательными»; К. Олденберг «Кухонный очаг»). В центре внимания оказываются «тела» и «лица», «позы», «жесты» и трансформации вещей (К. Олденберг «Гигантская шведская люстра», «Мягкий туалет»).

Вещь – интереснее, живее вещного человека (отсутствующего на полотнах уже не только в своем непосредственном, но и в опосредованном виде). Вещи не являются здесь продолжением, замещением человека; они существуют сами по себе. Это уже не автопортрет человека, запечатленный посредством вещей, а автопортрет вещей (запечатленный посредством человека). Человек теряет свое подобие Первообразу; созданные человеком техновещи теряют подобие ему самому (Г. Раушенберг «Звукоизмерение» М. Дюшан «Велосипедное колесо»). Происходит потеря человеком (и создаваемыми им продуктами) собственной идентификации (в человеке теряется человеческое, в вещи – ее изначальное предназначение). Нарастает обезчеловечивание человека, его безобразность.

Происходит слияние искусства с «жизнью», с вещным миром, с «социальной инженерией», с не-искусством вообще. Так, в хэппенинге в «художественное действие» спонтанно вовлекаются случайные прохожие, вещи, окружающая среда. Пуризм, «Баухауз», «стиль модерн» и «промышленное искусство» приобретают откровенно утилитарный характер, служа декоративным целям, имиджу товара (то есть, превращаясь в средство функционирования промышленности и рынка). «Тоталитарное искусство» включается в процесс «конструирования психики», «производства человека» (подробнее о «производстве» человека см. [9, с. 5–15]). «Искусство», развитие которого детерминируется внешними (относительно душевной жизни) факторами, перестает быть искусством.

Тема смерти, балансирования на грани живого и мертвого, разложения – одна из главных в современном искусстве. В композициях кубистов человек предстает кристаллическим образованием (У. Льюис «Портрет Эдит Ситуэлл»); сталактиты и сталагмиты напоминают скульптуры К. Армitedжа, созданные из сваренных кусков металла. Продуцируется множество изображений людей-мертвецов, во многих произведениях вполне органично замещающихся манекенами-муляжами (Д. Кирико «Великий метафизик»; К. Карра «Пиния у моря»; Р. Магрит «Память»). Произведения «тоталитарного искусства» предстают «торжественными надгробьями самим себе», обретая черты «кладбищенского классицизма» [1, с. 185]. Смерть приблизилась к человеку вплотную, проникла в него, вошла в его душу. Преимущественно она осмысливается как муки и гибель организmicности. Смертность организmicного воспринимается (со всем свойственным этому ужасом) как конец жизни в целом (отсюда, характерное для современного искусства, апокалипсическое мироощущение).

«Защитой» и «компенсатором» этой деструктивности предстаёт погружение в виртуальные миры. Нарастают грезящие состояния душевной жизни, нередко представляющие собой сны о жизни и смерти, границы между которыми размыты (П. Дельво «Прохожий», «Адское одиночество»; С. Дали «Галлюционирующий тореадор»). Иллюзорные, эфемерные образы данного ряда – выражающие пребывание человека в со-

стоянии квазижизни – осуществляют функцию замещения отчужденного бытия; которое, тем не менее, нередко прорывается сквозь них (особенно в сюрреалистических полотнах), представая в своем собственном бесчеловечном виде (С. Дали «Предвидение гражданской войны в Испании»).

Нарастает включенность во временные изменчивые состояния. Движение превращается из средства раскрытия образа (человека ли, природного ландшафта) в главное (самодостаточное) действующее «лицо» (а тот или иной образный ряд предстает средством для его развертывания). Если в динамичных произведениях А. Матисса («Танец»), А. Марке («Порт Гавр»), М. Шагала («Часы»), С. Дали («Движущийся натюрморт») образ еще легко «считывается»; то в новейших направлениях искусства – акционизме (К. Олденбург, А. Кэпроу), хэппенинге (Д. Кейдж, Д. Дайн), кинетическом искусстве (Я. Агама, Ж. Тенгли), оп-арте (В. Вазарели, Б. Райли) – движение уже обретает полное «освобождение» от образа, каких-либо внутренних состояний; оно предстает как форма и содержание своего собственного самоисчерпывающегося бытия (отожествляющегося уже с небытием).

Одно из главных свидетельств искусства XX века – деформирование образа человека. Если в предшествующем веке он сохранял ещё внешнее подобие с первозданным обликом; то искусство XX века показывает, что потеря внутреннего подобия закономерно приводит, в конечном счете, к потере подобия внешнего. Происходит превращение лица в личину, образа в «образину» и безобразность, в антиобраз (П. Пикассо «Королева Изабо»; О. Кокошка «Автопортрет»; Х. Сутин «Пироженица с красным платком»). Во многих произведениях от человека остается лишь какая-то одна деталь (Д. Розенкунст «Палец»; Д. Тилсон «Автоматические губы»). Частичный, раздробленный человек со всей очевидностью начинает доминировать.

«Комплекс нисхождения в ад» [15, с. 155] находит К. Г. Юнг у Пикассо в картинах «голубого периода». Ужас, отчаяние выражают на своих полотнах *экспрессионисты* (Гросс, О. Дикс, О. Кокошка), бредовые фантазии, кошмарные видения смертельно больной души изображают *сюрреалисты* (П. Дельво, И. Танги, М. Эрнст). «Тёмный дух» персонафицируется в различных чудищах,

многообразных злых силах. Данные образы продублировали, например, художники «первой латемской группы» (Ж. Минне, В. Саделер), есть ряд работ этого плана и у С. Дали («Искушение св. Антония»), и Дж. Левина («Шабаш ведьм»).

Широко разворачивается «комедиантская тема», посредством которой впервые со всей отчетливостью происходит идентификация человека как «Блудного сына», потерянного, живущего в не-должном, не-сущем квази-бытии (А. Дерен «Арлекин и Пьеро»; П. Пикассо «Смерть Арлекина»; Ж. Руо «Клоун, распятый на кресте»). Часто художники (Пикассо, Руо, Дали) изображают самих себя в клоунско-шутовском облике; а портреты Модильяни, глаза на которых закраснены черным, похожи на театральные маски, внутри которых – тьма. Сходство комедиантов с «Блудным сыном» нарастает до тождества в картинах, изображающих странствующих артистов, которые везде – чужие. Особенно обостренно звучит в данных полотнах тема одиночества, неприкаянности, несчастья; резко контрастируя с тем «праздником жизни», который разыгрывают артисты. Независимо от того, изображает ли Пикассо циркачом ребенка, юношу или зрелого человека, мужчину или женщину, все они – старики. У них – похожие лица с опустошенными, покорными судьбе взглядами; они вместе, но в то же время каждый сам по себе. И поэтому нельзя найти успокоения в другом, потому что другого нет, есть ты, взирающий на себя во множестве зеркальных осколков (Персонажи Пикассо никогда не смотрят друг на друга, не смотрят на нас. У каждого – свой внутренний монолог, который вплетается в общую мелодию-мелодраму молчания).

И как «последняя остановка» в блудном пути – шут, над которым уже никто не смеется (П. Пикассо «Арлекин на красном фоне»), выпавший из пространства и времени; одновременно старик и выкидыш. На голове тщедушного, со щуплой детской фигуркой и разочарованным старческим лицом гимнаста – большая тяжелая наполеоновская треуголка, из-под которой, для пушей убедительности, спускается на лоб наполеоновская прядь. Пред нашим взором словно предстает автопортрет Блудного сына, почувствовавшего всю глубину пропасти между непомерным желаемым (горделивые, тщеславные, самодовольные планы) и опустошенным действительным. По-

лотно Пикассо – это картина-исповедь, картина-раскаяние; а значит... и картина-надежда.

Намного активнее, чем в предшествующие века, в современном искусстве развёртывается тема «Мадонны с младенцем». Однако трактовка её существенно отличается от средневековой: «мадонна» часто изображается с мёртвым младенцем на руках (П. Пикассо «Герника», М. Андриссен «Жертва бомбардировки»); без ребёнка (И. Мештрович «Мать»; Г. А. Иокубонис «Памятник жертвам фашизма в Пирчюписе») или с большим младенцем на коленях (О. Дикс «Мать с ребёнком»); малые дети оказываются без матери (Г. Цилле «Берлинские дети»); а на рождественских картинках нацистской Германии мы видим пустые ясли. Если средневековая душевная жизнь была устремлена в будущее-вечное, то современная – в замыкающееся на себе бытие «здесь-и-сейчас».

Г. Хойер в полотне «В начале было слово (Гитлер на митинге)» рисует образ человека-кумира, вождя, сверхчеловека, напрямую соотносимого с Творцом, превосходящего Его. В «тоталитарном искусстве» создается настоящая иконография вождей, в центре которой – строящиеся по жесткому канону (композиционная схема, эмоциональная трактовка) парадные портреты и богоподобные изваяния. Для ваяния и зодчества в данном искусстве свойственны гигантомания (столь показательная подмена внутренней значительности внешними циклопическими формами), вызывающее неписывание сооружений в окружающую среду; подобное Вавилонской башне пронзание шпилями неба. Многие произведения «тоталитарного искусства» были и предметами культа, заполняющими, например, «комнаты почитания» в Германии. Как отмечает И. Голомшток, «искусство тут не только служило культу: сами его произведения превращались в культовые объекты, а наиболее почитаемые из них обретали сакральный характер» [1, с. 262]. Создавая образы, контрастные иконописным ликам, авангардное искусство может быть определено как «антиикона». Отдаление от первообраза означает удаление от собственно человеческого. Авангардистские антииконы несут в себе антипервообраз.

Г. Зиммель подробно пишет о «несомненности религиозной потребности» в современной душевной жизни; «потребности, которая ду-

шевно обладает такой действительностью, что утолить её способно только трансцендентное. Но из-за исчезновения содержания веры она сделалась ущербной, как бы оторвалась от путей своей собственной жизни» [7, с. 651, 653]. Происходит попытка выхода на трансцендентное, минуя религиозное (духовное вообще), что выливается в характерное для авангардных «икон» влечение к теургии, мистике («последнему убежищу религиозных натур, неспособных окончательно освободиться от всякой трансцендентной формы...» [3, с. 510]). На данных «иконах» происходят «чудеса», призванные компенсировать отсутствие духовидения, веры, формоцветоволовованием. Одним из результатов этого является освобождение от предметных форм самовыражения. Тем самым достигается иллюзия подобия религиозному «освобождению» от телесного. Но в этом случае «освобождение» осуществляется не «для» духа, а «от» него.

В искусстве XX века находит свое развитие и тема жизнеутверждения, жизнерадостности, предчувствия рая (М. Шагал «Прогулка»; К. Брынкуши «Поцелуй»; А. Матисс «Радость жизни»; А. Майоль «Средиземное море»; С. Дали «Пара с облаками вместо голов»). С. Дали в картине «Искушение святого Антония» показывает вереницу огромных фантазмагорических чудищ, призванных внести в душу святого страх и неверие. Внешне беззащитен и неказист Антоний, в вытянутой руке его – лишь перевязанный веревочкой крест из веток. Но такой непреклонной силой веет от этой хрупкой фигурки, что сомнений нет: он устоит!

Если с XVII по XIX век образ Мадонны с младенцем в европейском искусстве вообще не продуцировался, то XX век возвращается к его осмыслению и осмыслению посредством него. Именно через образ женщины выражается первозданность соприкоснувшейся с любовью человеческой души (М. Шагал «Древо жизни») и, наоборот, ее отягощенность плотскими «заботами» (П. Пикассо «Дама в голубом»). Неоднократно М. Шагал возвращается к образу любимой как «вечной невесты», в фате и с бесконечным шлейфом, уходящим тропинкой в яблоневый рай. И также многократно А. Модильяни рисует портреты безымянных «обнаженных», чувственных, влекущих, искушающих, погруженных в эроти-

ческие фантазии («Обнаженная», «Кариатида»). «Темных» женских образов, достигающих силы «Джоконды», – нет; как нет и высокодухотворенных образов, приближающихся к иконе.

Высшей точкой столкновения Света и тьмы предстаёт Голгофское распятие Христа. Тема Распятия получает в искусстве XX века новое развитие. На картине Ж. Руо «Распятие» – грубоватые резкие чёрные контуры, нет мелких деталей и чёткой прорисовки лиц, никакого эпатажа. Такое ощущение, что крест не стоит, а лежит; распятый Христос будто приподнимается, отталкивается от него, начав возноситься в небо. На общем трагичном фоне картины тело Спасителя выделяется лёгкостью, просветлённостью, лучезарностью, солнечностью; оно ещё находится в дольном мире, но уже не принадлежит ему. Тьма и Свет в картине «соединены, но не смешаны», как плотское и духовное в человеческой душе. (Ж. Маритен пишет, что Руо «схватил для нас в реальном и фактическом брызжащий одухотворённый свет, который никто ещё не открыл. Его патетическое искусство имеет глубоко религиозное значение» [11, с. 240]).

В искусстве Возрождения преобладали сюжеты не о самих крёстных муках Спасителя, а о снятии Его с креста. Ренессанс видел распятое «тело», но не распятый дух. Человек больше вглядывался в своё лицо, любовался красотой своей позы и «благородством» души, для чего «Распятие» служило лишь выгодно оттеняющей «высокие порывы» декорацией. Подобные картины являлись автопортретом утонувшего в самолюбовании внешнего человека. Центральным, всецело доминирующим образом картины Руо (как и ряда других значительных современных произведений на данную тему: Р. Гуттузо «Распятие»; Э. Неизвестный «Распятие»; А. Сассу «Распятие»; А. Тассос «Выдерните гвозди») является Христос. Этот знаменательный факт говорит о том, что человек смог приподняться над собственным эгоизмом и, в какой-то мере, пережить муки Спасителя как таковые (а не свои собственные ощущения по этому поводу); то есть смог хотя бы отчасти открыться горнему, а значит и открыть его. Эта крупница сопереживания могла случиться только тогда, когда человек предощутил своё бытие как самораспятие (а значит, перевёл Голгофу из разряда внешних событий в разряд внутренних).

Вся атмосфера картин свидетельствует, что событие, изображённое здесь, происходило не когда-то, оно случается «здесь-и-сейчас»; и не с кем-то, а с нами, его участниками, соучастниками, вершителями и равнодушными зрителями.

Увидеть, почувствовать смысл и значение Распятия можно лишь приблизившись к Нему, переведа его в разряд внутренних переживаемых душой событий. Осмысливая тему Распятия во всемирно-историческом и даже вселенском масштабе, человек приближается к чувствованию её огромности, а значит, к пониманию истинного величия данного Действа, и – истинной своей величины относительно Него.

Современное искусство демонстрирует весь спектр возможных отношений человека к себе и миру: восхищение красотой его «тела» (А. Майоль, П. Пикассо, Э. Бурдель), его любовью и нежностью (М. Шагал; С. Дали «Влюблённая пара с облаками вместо голов»); высмеивание его слабостей, недостатков, пороков (сатирические циклы и карикатуры Ж. Эффеля и Х. Бидструпа); жаление человека, переживание его смерти как огромной трагедии (военная тема в искусстве – К. Кольвиц «Прорыв»; Я. Штурс «Раненый»; Й. Чапек «Огонь»); самопревознесение человека, сотворе-

ние из себя кумира («тоталитарное искусство»); самопрезрение и пессимизм (сюрреализм); вера и надежда на спасение (религиозная тема). Смятенность современной душевной жизни проявляется в попытке найти себя в «кино». Искусство XX века дает примеры не сопоставимого ни с чем ранее «возвращения» ко всем значительным периодам и направлениям, предшествующим ему. В современной душевной жизни процессуальность явно доминирует над оформленностью. Она наполнена метаниями, сомнениями, находками и потерями, внутренней борьбой огромного накала. Душевная борьба «есть свидетельство страстной, интенсивной энергии самооформления, стремления к высшему единству; и сами борющиеся разнородные начала обнаруживают своё внутреннее единство именно в единстве объемлющей их борьбы» [310, с. 557].

И в самом деле, в современном «кризисе души» «распад достигает известного максимума»; набирает силу обратная тенденция, усиливаются противоположные импульсы, придающие «единый ритм биению пульса жизни» [4, с. 492–493]. Душевная жизнь человека XX века есть единство «умирания» «обездушенной души» [10, с. 20] и становления подлинного её бытия.

#### Литература

1. Голомшток И. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – 295 с.
2. Зеньковский В. В. Основы христианской философии. – М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 1992. – 268 с.
3. Зиммель Г. Конфликт современной культуры // Зиммель Г. Избр.: в 2 т. Т. 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 494–517.
4. Зиммель Г. Кризис культуры // Зиммель Г. Избр.: в 2 т. Т. 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 489–494.
5. Зиммель Г. Микеланджело // Зиммель Г. Избр.: в 2 т. Т. 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 411–433.
6. Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры // Зиммель Г. Избр.: в 2 т. Т. 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 445–474.
7. Зиммель Г. Проблема религиозного положения // Зиммель Г. Избр.: в 2 т. Т. 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 651–661.
8. Казаков Е. Ф. Душа человека XIX века (на мат-ле европейского искусства) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37/1. – С. 47–53.
9. Казаков Е. Ф. Исторический процесс как система. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1992. – 180 с.
10. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 109 с.
11. Маритен Ж. Краткий очерк о существовании и существующем // Проблема человека в западной философии. – М., 1988. – С. 229–243.
12. Риккерт Г. Философия жизни. – СПб.: Academia, 1922. – 167 с.
13. Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. – СПб.: Наука, 1995. – 655 с.
14. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск: Наука, Сибир. изд. фирма, 1993. – 592 с.
15. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Наука, 1991. – 297 с.

## References

1. Golomshtok I. *Totalitarnoe iskusstvo [Totalitarian art]*. Moscow, Galart Publ., 1994. 295 p. (In Russ.).
2. Zen'kovskiy V.V. *Osnovy khristianskoy filosofii [The foundations of Christian philosophy]*. Moscow, Svyato-Vladimirskoe bratstvo Publ., 1992. 268 p. (In Russ.).
3. Zimmel' G. *Izbrannoe.: v 2 tomakh. Tom. 1. Filosofiya kul'tury. Konflikt sovremennoy kul'tury [Composition in two volumes. Vol. 1. Philosophy of Culture. The conflict of modern culture]*. Moscow, Yurist Publ., 1996, pp. 494-517. (In Russ.).
4. Zimmel' G. *Izbrannoe.: v 2 tomakh. Tom. 1. Filosofiya kul'tury. Krizis kul'tury [Composition in two volumes. Vol. 1. Philosophy of Culture. The crisis of culture]*. Moscow, Yurist Publ., 1996, pp. 489-494. (In Russ.).
5. Zimmel' G. *Izbrannoe.: v 2 tomakh. Tom. 1. Filosofiya kul'tury. Mikelandzhelo [Composition in two volumes. Vol. 1. Philosophy of Culture. Michelangelo]*. Moscow, Yurist Publ., 1996, pp. 411-433. (In Russ.).
6. Zimmel' G. *Izbrannoe.: v 2 tomakh. Tom. 1. Filosofiya kul'tury. Ponyatie i tragediya kul'tury [Composition in two volumes. Vol. 1. Philosophy of Culture. The concept and tragedy of culture]*. Moscow, Yurist Publ., 1996, pp. 445-474. (In Russ.).
7. Zimmel' G. *Izbrannoe.: v 2 tomakh. Tom. 1. Filosofiya kul'tury. Problema religioznogo polozheniya [Composition in two volumes. Vol. 1. Philosophy of Culture. The problem of the religious situation]*. Moscow, Yurist Publ., 1996, pp. 651-661. (In Russ.).
8. Kazakov E.F. Dusha cheloveka XIX veka (na materiale evropeyskogo iskusstva) [The soul of man of the XIX 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. 4 37/1, pp. 47-53. (In Russ.).
9. Kazakov E.F. *Istoricheskiy protsess kak sistema [The historical process as a system]*. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 1992. 180 p. (In Russ.).
10. Kandinskiy V. *O dukhovnom v iskusstve [Concerning the spiritual in art]*. Moscow, Arkhimed Publ., 1992. 109 p. (In Russ.).
11. Mariten Zh. Kratkiy ocherk o sushchestvovanii i sushchestvuyushchem [Short essay about existence and existing]. *Problema cheloveka v zapadnoy filosofii [Problema cheloveka v zapadnoy filosofii]*. Moscow, 1988, pp. 229-243. (In Russ.).
12. Rikkert G. *Filosofiya zhizni [Philosophy of life]*. St. Petersburg, Academia Publ., 1922. 167 p. (In Russ.).
13. Frank S.L. *Predmet znaniya. Dusha cheloveka [The subject of knowledge. The soul of man]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1995. 655 p. (In Russ.).
14. Shpengler O. *Zakat Evropy [The Decline Of Europe]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1993. 592 p. (In Russ.).
15. Yung K.G. *Arkhetip i simvol [Archetype and symbol]*. Moscow, Nauka Publ., 1991. 297 p. (In Russ.).