

УДК 7.01, 7.067

ББК:85.1

А43

DOI: 10.18688/aa188-6-54

Л. Ю. Лиманская

Коммуникативные функции пространственных искусств в искусствознании конца XIX – первой половины XX века

Исследуя эволюционные процессы в истории, искусстве и природе, психологи, антропологи, историки искусства в конце XIX — первой половине XX века обратили внимание на особые довербальные свойства образного языка пластических искусств, основанные на коммуникативных возможностях мимики, движения и жеста. Одним из первых проследил взаимосвязь кинесики с эволюционным отбором в культуре и природе Чарльз Дарвин. В своем труде «Выражение эмоций у человека и животных» (1872) ученый связал мимику и жесты с реакциями приспособления организма к окружающей среде. Интерес Дарвина к телесным проявлениям эмоций и способам их применения в искусстве был подготовлен традициями английского сенсуализма и ассоцианизма XVIII–XIX вв. Будучи студентом Кембриджа в конце 1820-х гг., Дарвин увлекался историей искусства, читал «Беседы об искусстве» Джошуа Рейнольдса, посещал художественные собрания, Национальную галерею в Лондоне, Музей Фицуильяма в Кембридже [20, р. 71, 95]. Как образованный человек своего времени, Дарвин был знаком с эстетическими категориями возвышенного, прекрасного, живописного, активно обсуждавшимися в философских дискуссиях того времени. В его дневниковых записях встречаются художественные зарисовки наблюдений, увиденных пейзажей, животных, жанровые и бытовые сцены: «...каждый вечер, сидя за письменным столом, я наблюдаю из окна моей каюты за океаном, проплывающими мимо островами, и думаю, а почему эти краски природы заставляют меня во всем видеть гармонию, а не борьбу за существование?» [20, р. 397]. Увлекаясь идеями Э. Бёрка, высказанными им в популярном в то время трактате «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного», Дарвин полагал, что для открытия эстетических законов следует исходить не из самих произведений искусства, а из душевных побуждений человека, в которых особое место отводилось ощущениям удовольствия и боли. По Бёрку, удовольствие — понятие общественного характера (как и красота), а боль — это чувство самосохранения, и в этом оно обращает душу к проблеме возвышенного: «... все, что в какой-либо степени является ужасным или связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником возвышенного; то есть вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать» [2, с. 72]. Дарвин применяет аналогичный подход для аргументации эволюционных процессов в природе и искусстве.

В работе «Выражение эмоций у человека и животных» он отметил, что большинство мимических проявлений лица, телесных движений, поз и жестов, непроизвольно проявляемых человеком и животными, осуществляется под влиянием различных эмоций и ощущений: «...Когда мы испытываем душевное возбуждение, движения нашего тела носят соответствующий этому состоянию характер. Однако в этом случае, помимо привычки, вступает в силу и другой принцип, а именно принцип избытка нервной силы, не находящего себе определенного выхода» [6].

Для подкрепления своих идей Дарвин приводит цитату из пьесы Шекспира «Генрих VIII» (акт III, сцена 12), где Норфолк, описывая кардинала Уолси, говорит:

*В мозгу его какое-то смятенье,
Кусает губы, вздрагивает он,
Внезапно замирает он, потупясь,
Затем ко лбу прикладывает палец.
Как бы очнувшись, ходит твердым шагом [6].*

К концу XIX в. интерес к психологии как науке о душе продолжает объединять ее с эстетикой и теорией искусства. Через год после выхода упомянутой книги Дарвина, в 1873 г., Роберт Фишер публикует сочинение «Об оптическом чувстве формы: вклад в эстетику» [21], где формулирует концепцию эстетической эмпатии, под которой понимает воздействие нервных вибраций на разум, в результате чего формируется символическая картина мира. Фишер полагал, что посредством визуального и тактильного восприятия нервные вибрации воздействуют на разум и сознание, в результате чего возникает эффект эмоциональной петли — эмпатии, которая формируется обратной связью между объектом и субъектом восприятия. В результате возникают антропоморфные переносы эмоционального опыта субъекта на свойства объекта. Первичные сенсорные реакции сопровождаются вторичными, кинестетическими [21, S. 103].

Идеи Фишера привлекли внимание историков и теоретиков искусства и нашли свое методологическое развитие в трудах Г. Вёльфлина. В юношеской диссертации «Пролегомены к психологии архитектуры» Вёльфлин обратил внимание на способности человека проецировать свои телесные характеристики на архитектурные объекты, наделять их чертами антропоморфности и «оживлять» их при помощи кинестезии. В последующем эта идея легла в основу его теории стилей ренессанса и барокко. Изучая историю искусств как смену художественных стилей, Вёльфлин связал этот процесс с эволюцией исторических психотипов и отметил, что произведения искусства и архитектуры демонстрирует нам, как и каким способом человек соизмеряет с собой окружающее пространство, описывает законы создания художественных форм в терминах строения своего тела: «Человеческое восприятие архитектуры основано на соотношении пространственной организации сооружения и человеческого тела. Архитектурная композиция воспринимается по аналогии со строением фигуры и формирует способность человека соотносить архитектурное пространство с членами своего тела. Порядок сопряжения пространственных элементов основывается на большей или меньшей степени зависимости этих частей друг от друга. Чувство свободы в первую очередь исходит от пространственного расположения конечностей, которые отделены от общего массива

тела и обладают независимыми от центра жизненными функциями. Такая независимость формирует ощущение свободы, радости и веселья. Здесь мы сталкиваемся с тем, что чувство растворенного вещества и света возбуждает в нас веселое настроение, мы понимаем, насколько мы независимы, настолько мы свободны!» [23, S. 31]. Рассуждая в духе эволюционной теории, Вёльфлин, как и его современник, социальный психолог Г. Тард, полагал, что человек, как и некоторые высшие животные, например обезьяны, наделен способностью произвольного отождествления и подражания. В моделях общественной и культурной жизни, в искусстве Тард прослеживал «прямое или косвенное следствие подражания во всевозможных его видах: подражания-обычая или подражания-моды, подражания-симпатии или подражания-повиновения, подражания-обучения или подражания-воспитания, подражания слепого или подражания сознательного» [10, с. 16–17].

Смену стилей ренессанса и барокко Вёльфлин трактовал как эволюционный процесс, основанный на смене эмоционально-психологической симптоматики образов, в которых проявляется душевное состояние эпохи: «Мысль — высказывается; дух же может быть выражен и тектонически, ибо каждый стиль в той или иной степени приносил с собою свой особый дух. Возникает лишь вопрос о характере средств выражения в том или ином случае. При ответе можно исходить из известного и легко проверяемого психологического факта. Мы судим о каждом предмете по аналогии с нашим телом. Мы готовы различать в любом предмете — даже при полном несходстве форм — некое существо, которое имеет голову и ноги, переднюю и заднюю стороны. Мы убеждены, что предмету неприятно стоять косо или падать. Более того, с удивительной тонкостью мы воспринимаем радость или горе бытия любой конфигурации, любого совершенно далекого от нас образования» [4, с. 140–141]. В изначальном стремлении художников одушевлять пространственные формы в искусстве Вёльфлин усматривал проявление древних бессознательных импульсов, которые обусловлены мифологическим сознанием: «Формы становятся значительными для нас только благодаря тому, что мы обнаруживаем в них выражение душевных переживаний (чувств). Произвольно мы одушевляем каждый предмет. Это древний инстинкт человека. Он обусловлен мифологической фантазией и еще сегодня не является только лишь результатом воспитания» [23, S. 31].

Таким образом, стремление к олицетворению и персонификации художественных образов в искусстве, по Вёльфлину, является проявлением мифологического слоя в сознании, что в современной психологии связывают со сферой подсознательного.

Следуя в этом идеям психофизиологического параллелизма Тарда, который гласил, что любому явлению из психической сферы соответствует аналогичный физический процесс, Вёльфлин проводит аналогии между психическим темпераментом художника и его пластическим стилем, который анализируется им через призму художественной кинесики. Сравнивая «формулы красоты» поздней готики и итальянского кватроченто, в «торжественности поз, богатой лепке драпировок» готических образов он видит «пустоту красивых фраз», в то время как «реализм кватроченто по существу радостен... для полноты характеристики привлекают все индивидуальные особенности жестов, манеры держать себя...» [4, с. 14]. Вёльфлин отмечает, что художники издавна использовали мимику, движение и жест для передачи эмоциональной выразительности образов, поль-

зуюсь биографическими сведениями Вазари, он пытается сопоставить творческий темперамент художника с его индивидуальным стилем: «Боттичелли был порывист, горяч, внутренне всегда возбужден; его мало привлекала живописная поверхность вещей, он пишет резкими линиями и придает своим лицам много характера и выразительности» [4, с. 19].

Например, анализируя меланхолический характер Боттичелли, Вёльфлин проводит аналогии с особенностями пластической интерпретации телесных проявлений эмоций в его произведениях: «Всем знакома Мадонна Боттичелли с узким лицом, с безмолвными устами, с тяжелым и затуманенным взором. ...Святые Боттичелли — это не здоровые люди, которым хорошо живется. Внутренний огонь сжигает его Иеронима, его юный Иоанн захватывает нас выражением мечтательности и аскетизма. ...Красота у него будто изнурена печалью, улыбка у него кажется мимолетным озарением» [4, с. 19]. У Гирландайо Вёльфлин отмечает его «открытый, веселый характер, его любовь ко всему праздничному, радостному завоёвывают ему сразу симпатию» [4, с. 19]. Поэтому, как полагает учёный, и образ Марии у Гирландайо праздничный: «Мария — разряженная школьница, которая, несмотря на поспешность своих шагов, кокетливо глядит в сторону» [4, с. 19].

История стилей и законы формообразования трактовались Вёльфлиным как способы проявления телесных сопереживаний, которые затрагивают все уровни психики. Пластические проявления стиля, по Вёльфлину, это отражение различных форм гармонизации пространства, основанные на сопереживании и сострадании.

Идеи, близкие к психофизиологическому параллелизму Г.Тарда и эволюционной концепции кинесики Ч.Дарвина, можно проследить и в трудах основателя иконологии А.Варбурга, который после прочтения книги Дарвина «О выражении эмоций у человека и животных» в 1888 г. пришел в восторг от того, как этот текст оказался близок к его идеям культурной памяти.

Определяя важность книги Дарвина для Варбурга, Э.Х.Гомбрих отметил, что Варбург усматривал в эмоциональной выразительности тела способность данного исторического периода выражать психический опыт или проявлять дух эпохи [16]. Варбург считал, что эволюция имеет телеологический характер, который направлен на развитие интеллекта.

Поэтому с течением времени неизбежным становится стремление подавить неконтролируемую телесную экспрессию. Таким образом, в истории искусства он стремился проследить историю форм человеческого самовыражения.

Пластическое проявление мимики, движения и жеста в искусстве для Варбурга, — это некий кристалл исторической памяти. Варбург трансформировал пластическое бытие образа (который для Юнга еще будет представлять модель метаисторической области архетипов) в элемент решительно исторический и подвижный. В этом смысле «Атлас Мнемозины», который он оставил незавершённым, с его примерно тысячью фотографий «не есть неподвижный репертуар образов, но репрезентация жестов западного человечества в виртуальном движении — от греческой классики до фашизма» [1].

Визуально-пластические проявления античной кинесики в искусстве Возрождения Варбург определил как «Pathosformeln» — «формы, выражающие максимальную вну-

тренную взволнованность» [22, р. 3–6], «энграммы, запечатлевшие опыт страсти» [22, р. 3–6]. “Pathosformeln” трактовались Варбургом как визуальные «топосы», прототипы видимых явлений, которые делают видимым не только физическое движение, но и состояние эмоций. “Pathosformeln” у Варбурга (и в этом он оказывается созвучен идеям Дарвина и Вёльфлина) предстает как проявление «мифологического слоя сознания», как архетипическое проявление визуально-пластического топоса, в котором пересекаются «различные стадии одного крестного пути человечества» [14, р. 18].

Как заметил Э. Панофский, интерес к преобладающей роли “Pathosformeln” в истории культуры приводит Варбурга к необходимости усматривать в искусстве отражение «...человеческих страстей, которые в своей ужасной простоте — желание обладать, желание отдавать, желание убивать, желание умирать — остаются в своем сущностном слое (Daseinschicht) постоянными и неизменными и лишь кажутся прикрытыми цивилизацией, и именно поэтому формообразующий дух должен одновременно открывать и укрощать их в постоянно возникающих новых образованиях культуры» [19, р. 36]. Интерес к устойчивым символическим мотивам кинесики, повторяющимся в культурной традиции, проявляли З. Фрейд и К. Юнг, которые изучали влияние динамических неосознаваемых влечений на человеческое поведение и опыт. Зигмунд Фрейд в исследованиях бессознательного во многом опирался на эволюционистическую психологию Дарвина. Он восхищался открытостью ума Дарвина «дарвиновским золотым правилом», который с особым вниманием записывал наблюдения, противоречившие его теории, поскольку был убежден, что именно эту информацию он забудет быстрее всего [5, с. 330]. Для З. Фрейда язык тела — это первичный по отношению к вербальной коммуникации протоязык. С помощью телесных знаков может быть изучена история ранней психической травмы, случившейся на довербальной стадии развития, прочитаны скрытые влечения. Фрейд связывал между собой культурные символы, существующие в языке, и телесные знаки, которые соотносил с деятельностью бессознательного. Изучая взаимосвязь между произвольными ассоциациями в сновидениях, игрой слов в шутках, остротах с пластическими трансформациями телесных образов в гротесках и карикатуре, Фрейд пришел к выводу о том, что алогизм, который их объединяет, обладает сублимирующей функцией: «... сгущающая работа сновидения создает не смешанные образы, а вполне тождественные предмету или лицу картины с примесью или изменением, происходящим из другого источника. ...аналогия техники остроумия с работой сна должна, конечно, повысить наш интерес к технике остроумия и пробудить в вас надежду извлечь из сравнения остроты и сновидения нечто новое для объяснения остроумия» [12, с. 29]. Пытаясь найти ответ на вопрос, почему телесные и пластические деформации, схематизм образов в карикатуре, как и алогичная игра слов в шутке, вызывают смех, Фрейд пришел к выводу, что краткость остроты, как и схематизм формы и пластические гиперболы карикатуры, является «...результатом особого процесса, который оставляет в тексте остроты второй след: заместительное образование... что острота зависит только от словесного выражения, создающегося путем процесса сгущения» [12, с. 30].

Интерес к символической сути визуально-пластических топосов в истории культуры и искусства проявлял и К.-Г. Юнг. Учёный поставил вопрос о врожденном бессоз-

нательном, имеющем глубинные архаические истоки, которые он определил как культурно-исторический архетип, обладающий устойчивой структурой и проявляющийся в мифах, фольклоре, художественных образах. Юнг полагал, что визуальные топосы, повторяющиеся в снах, художественных и мифологических образах, — это скрытые воспоминания, сформировавшиеся в процессе эволюции и способные к возрождению. Юнг уделили значительное внимание психологическим этапам возрождения и предложил разделить это явление на психологические уровни, такие как: метемпсихоз (переселение душ); реинкарнация (перерождение в человеческом теле), — которое предполагает сохранение личности и доступ к памяти; воскрешение, т. е. восстановление человеческого тела, при этом трансформация способа существования человека; психологическое возрождение как обновление или даже исправление магическими средствами.

Интерпретация психологической и религиозно-мистической сути возрождения у Юнга методологически близка концепции Ренессанса А. Варбурга. Учёный трактовал опыт обращения к античным традициям в искусстве Ренессанса с точки зрения психологии и усматривал в использовании античных образов и мотивов проявление “Pathosformeln” или своего рода реинкарнации античного духа. Показателен с этой точки зрения незавершенный «Атлас Мнемозины», где учёный попытался проследить движение визуальных топосов как всеобщую историю “Pathosformeln” (визуальных топосов) от Античности до XX в.

Таким образом, уже в конце XIX — первой половине XX века применение эволюционных теорий и психоанализа к изучению истории искусства позволило выяснить, что коммуникативные функции пространственных искусств основаны на феномене пространственной эмпатии, т. е. способности человека подражать природе и наделять ее образы эмоциональной выразительностью, присущей мимике, движениям и жестам человека.

Литература

1. Агамбен Д. Заметки о жесте // Блог — Журнал «Сеанс». URL: <http://seance.ru/blog/chtenie/agamben/> (дата обращения: 18.03.2017).
2. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного [1757]. — М.: Искусство, 1979. — 237 с.
3. Ванеян С. Аби Варбург глазами Эрнста Гомбриха: опыт символизма и комментарии // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2012. — Вып. 3 (9). — С. 127–147.
4. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения / Пер. А. А. Константиновой, В. М. Неvejeиной. — СПб.: Алетейя, 1997. — 318 с.
5. Гелб М. Откройте в себе гения. — Минск: Попурри, 2003. — 432 с.
6. Дарвин Ч. Выражение эмоций у человека и животных // Vivos Voco. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/vv/papers/bio/darwin/emotions/emotions.htm> (дата обращения: 18.03.2017).
7. Лиманская Л. Ю. Психоаналитические аспекты кинесики и роль визуальных топосов в искусствоведении XIX–XX вв. // Вестник РГГУ. — 2016. — № 1–2. — С. 29–36.
8. Лиманская Л. Ю. Этологические аспекты кинесики Чарльза Дарвина и их роль в искусствоведении Г. Вельфлина, А. Варбурга и Э. Гомбриха // Культура и искусство. — 2016. — № 4. — С. 503–510.
9. Рыков А. В. Формализм, авангард, классика. Генрих Вельфлин как теоретик искусства // Классика в искусстве сквозь века / Под ред. Е. Ю. Станюкович-Денисовой, С. В. Мальцевой, Е. А. Скворцовой. — СПб.: СПбГУ, 2015. — С. 155–160. — (Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. Вып. 22).
10. Тард Г. Законы подражания. — М.: Академический проект, 2011. — 304 с.

11. *Торопыгина М.* Аби Варбург: биография и биографы // Искусствознание. — 2013. — № 3–4. — С. 21–43.
12. *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. — СПб.: Алетейя, 1997. — 319 с.
13. *Юнг К. Г.* Душа и миф: шесть архетипов / Пер. с англ. — К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.
14. *Cassirer E.* Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg // Mnemosyne. Beiträge zum 50 Todestag von Aby M. Warburg. — Göttingen: Gratia-Verlag, 1979. — S. 63.
15. Design in the Age of Darwin: From William Morris to Frank Lloyd Wright / Ed. *Eisenman S.* — Evanston, Ill.: Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University, 2008. — 140 p.
16. *Gombrich E. H.* Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture // JWCI. — 1999. — P. 268–282.
17. *Gombrich E., Kris E.* The Principles of Caricature // British Journal of Medical Psychology. — 1938. — Vol. 17. — P. 319–342.
18. *Gombrich E.* The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. — Phaidon: Oxford, 1982. — 320 p.
19. *Panofsky E. A.* Warburg // Mnemosyne. Beiträge zum 50 Todestag von Aby M. Warburg. — Göttingen: Gratia-Verlag, 1979. — S. 29–30.
20. The Correspondence of Charles Darwin. — Cambridge: Cambridge University Press, 1985. — 752 p.
21. *Vischer R.* On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics (1878) // Empathy, Form, and Space, Problems in German Aesthetics, 1873–1893 / Ed. *H. Mallgrave, E. Ikonomou.* — Santa Monica, CA: Getty Center Publications, 1994. — P. 89–123.
22. *Warburg A.* Einleitung (1929) // Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne / Hrsg. von *M. Warnke.* 3 Aufl. — Berlin: Akademie-Verlag, 2008. — S. 3–6.
23. *Wölfflin H.* Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur: Phil. Diss. — München, 1886. — 59 p.

Название статьи. Коммуникативные функции пространственных искусств в искусствознании конца XIX — первой половины XX века.

Сведения об авторе. Лиманская Людмила Юрьевна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории и истории искусства. Российский государственный гуманитарный университет, ул. Чайнова, д. 15, Москва, Российская Федерация, 111399. lydmila55@mail.ru

Аннотация. Автор статьи ставит акцент на взаимосвязи эволюционных теорий и психоанализа, оказавших влияние на методологию искусствознания конца XIX — первой половины XX в. Подобная постановка вопроса мало исследована в отечественной литературе.

Анализируя коммуникативные функции образного языка пластических искусств, автор рассматривает их довербальную природу. В статье прослеживается роль мимики, движения и жеста в развитии коммуникативных функций пространственных искусств. Особое внимание автор уделил эволюционному и психоаналитическому аспектам пространственной эмпатии как естественной способности человека подражать природе и наделять ее образы эмоциональной выразительностью. В этой связи в статье рассматривается взаимосвязь эмпатии с кинесикой — пластической выразительностью тела, которая широко используется для формирования образного языка изобразительных искусств.

В статье прослеживается теоретико-методологическая взаимосвязь эволюционных идей Ч. Дарвина, теории эстетической эмпатии Р. Фишера, эстетики чистой визуальности Г. Вёльфлина, психоанализа З. Фрейда, теории архетипов К.-Г. Юнга, теории pathosformel А. Варбурга, теории символических форм Э. Кассирера, иконологии Э. Панофского, неозволюционной теории К. Лоренца и перцептуализма Э. Гомбриха.

В результате анализа исторического развития рассмотренных в статье эволюционных теорий и психоанализа автор приходит к выводу, что их методологическое использование при изучении теории и истории искусства позволило изучить довербальную основу образного языка пластических искусств и с этой точки зрения исследовать специфику коммуникативных функций мимики, движения и жеста в произведениях изобразительного искусства. Автор проследил роль кинесики в формировании художественного символизма и ее место в процессе исторического генезиса культурно-исторической памяти.

Ключевые слова: эмпатия; кинесика; эволюционизм; психоанализ; искусствознание; пространственные искусства.

Title. The Communicative Functions of Spatial Arts in the Art History of the Late 19th — First Half of the 20th Centuries.

Author. Limanskaya, Liudmila Yurievna — full doctor, professor, head of Department of theory and history of art. Russian State University for the Humanities, Chaianova ul., 15, 111399 Moscow, Russian Federation. lydmila55@mail.ru

Abstract. This article focuses on the correlation between the Theory of Evolution and psychoanalysis which influenced the methodology of art history researches at the end of the 19th — first half of the 20th centuries.

The author takes into consideration the verbal nature of the communicative function of spatial arts which is based on the phenomenon of empathy — the natural human ability to imitate the nature and to make it emotionally expressive. Thus, the article shows the impact of Empathy on “Kinesics” (Latin) — the plastic expressiveness of the body, which is widely used in the Fine Arts.

Here it can be also seen the theoretical and methodological interrelation between the row of theories, such as: the Evolutionary Theory of Charles Darwin, the theory of aesthetic empathy of R. Fisher, H. Wölfflin's aesthetics of pure visual, the psychoanalysis of S. Freud, the theory of archetypes by C. G. Jung, the theory of “pathos formula” by A. Warburg, the theory of symbolic forms by E. Cassirer, the iconography of E. Panofsky, and, finally, the connection between the Neo-evolutionary theory of K. Lorenz and the Perceptionality of E. Gombrich.

This research led the author to the following conclusion: the application of evolutionary theories and psychoanalysis to the study of the history of arts makes it possible to reveal the preverbal basis of the language of plastic arts, gives an opportunity to study the communicative function of the plastic expressiveness of the figurative language of facial expressiveness, movements and gestures in works of fine arts. Furthermore, it enables us to trace the role of “Kinesics” in the formation of artistic symbolism and its place in the process of the historical genesis of cultural and historical memory.

Keywords: empathy; kinesics; evolutionism; psychoanalysis; art history; spatial arts.

References

- Agamben D. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino, Bollati Boringhieri Publ., 1996. 112 p. (in Italian).
- Burke E. *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London, J. Dodsley Publ., 1761. 342 p.
- Burkhardt F. et al. (eds.). *The Correspondence of Charles Darwin*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985. 752 p.
- Cassirer E. Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg. *Mnemosyne. Beiträge zum 50 Todestag von Aby M. Warburg*. Göttingen, Gratia-Verlag Publ., 1979, p. 63 (in German).
- Darwin C. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London, John Murray Publ., 1872. 374 p.
- Eisenman S. (ed.). *Design in the Age of Darwin: From William Morris to Frank Lloyd Wright*. Evanston, Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University Publ., 2008. 140 p.
- Freud S. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig; Wien, Franz Deuticke Publ., 1905. 217 p. (in German).
- Gelb M. *Discover Your Genius: How to Think Like History's Ten Most Revolutionary Minds*. New York, HarperCollins Publ., 2002. 368 p.
- Gombrich E. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford, Phaidon Publ., 1982. 320 p.
- Gombrich E.; Kris E. The Principles of Caricature. *British Journal of Medical Psychology*, 1938, vol. 17, pp. 319–342.
- Gombrich E. H. Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1999, no. 62, pp. 268–282.
- Jung C. G. *The Archetypes and The Collective Unconscious (Collected Works of C. G. Jung. vol. 9, part 1)*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1981. 470 p.
- Limanskaya L. Y. Psychoanalytical Aspects of Kinesics and the Role of Visual Topos in 19th–20th Centuries Art History. *Vestnik RGGU (Bulletin of the Russian State University for Humanities)*, 2016, no. 1–2, pp. 29–36 (in Russian).
- Limanskaya L. Y. The Ethological Aspects of the Kinesics of Charles Darwin and Their Role in the Art Studies of G. Wölfflin, A. Warburg and E. Gombrich. *Kultura i Iskusstvo (Culture and Art)*, 2016, no. 4, pp. 503–510 (in Russian).

Panofsky E. A. *Warburg. Mnemosyne. Beiträge zum 50 Todestag von Aby M. Warburg*. Göttingen, Gratia-Verlag Publ., 1979, pp. 29–30 (in German).

Rykov A. V. Formalism, Avant-Garde, Classics. Henry Wölfflin as an Art Theorist. *Klassika v iskusstve skvoz' veka. (Classics in Art Through the Ages. The Works of the Faculty of History of St. Petersburg University, vol. 22)*. E. Staniukovich-Denisova; S. Maltseva; E. Skvortcova (eds.). Saint Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 2015, pp. 155–160 (in Russian).

Tard G. *Les lois de l'imitation*. Paris, Felix Alcan Publ., 1890. 431 p. (in French).

Toropygina M. Aby Warbur: Biography and Biographers. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2013, no. 3–4, pp. 21–43 (in Russian).

Vaneian S. Aby Warburg Through the Eyes of Gombrich. The Experience of Symbolism and Commentary. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seria V (Bulletin of the Orthodox Holy Tikhvin Humanities University. Serie 5. Issues of History and Theory of Christian Art)*, 2012, no. 3 (9), pp. 127–147 (in Russian).

Vischer R. On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics (1878). *Empathy, Form, and Space, Problems in German Aesthetics, 1873–1893*. CA, Getty Center Publications Publ., 1994, pp. 89–123.

Warburg A. Einleitung (1929). *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin, Akademie-Verlag Publ., 2008, pp. 3–6 (in German).

Wölfflin H. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Phil. Diss.* München, 1886. 59 p. (in German).

Wölfflin H. *Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance*. London; New York, Phaidon Publ., 1952. 294 p.