

П. Г. Мартысюк

Российский государственный социальный университет, филиал в г. Минске,
г. Минск, Республика Беларусь

**Корреляция принципов рационального и иррационального
в контексте инверсионной динамики искусства**

На различных этапах эволюции искусства прослеживается противостояние принципов рационального и иррационального, раскрывающихся в его чувственно-иррациональных и эмоционально-художественных формах. При этом под рациональным в его онтологическом измерении принято понимать целостное, гармоничное, целесообразное, формообразующее начало, придающее искусству устойчивость и завершенность. В то же время иррациональное связано со стихийным, динамическим, хтоническим и хаотическим, с тем, что в большей мере относится к природе, чем к искусству. Когда «иррациональное» входит в искусство, оно взаимодействует с «рациональным», в результате чего искусство оказывается подвержено различного рода динамическим процессам. В классицизме как проявлении рационального присутствует вечное стремление к устойчивым, универсальным основам бытия, порождённое идеей совершенного формообразующего начала. Зачастую невозможность его достижения порождает эклектические, а также незавершённые формообразующие вариации искусства. В романтизме и барокко сокрыто иррациональное, стихийное, хаотическое начало. Смена стилей в истории искусства представляет своеобразную инверсию рационального и иррационального начал. Антиномия «рациональное — иррациональное» созвучна и современной культурной ситуации.

Ключевые слова: искусство, принципы рационального и иррационального, культура, миф, космос, хаос, циклическая динамика.

P. G. Martysiuk

Russian State Social University branch in Minsk, Minsk, Republic of Belarus

Correlation of the Principles of the Rational and the Irrational in the Context of the Inversion Dynamics of Art

At various stages of the evolution of art, there is a confrontation between the principles of the rational and the irrational, which are revealed in its sensually-irrational and emotional-artistic forms. At the same time, under the rational in its ontological dimension, it is customary to understand a holistic, harmonious, expedient, form-forming principle that gives stability and completeness to art. At the same time, the irrational is associated with the spontaneous, dynamic, chthonic and chaotic, with what is more related to nature than to art. When the "irrational" enters art, it interacts with the "rational", as a result of which art is subject to various kinds of dynamic processes. In classicism, as a manifestation of the rational, there is an eternal striving for stable, universal foundations of being, generated by the idea of a perfect formative beginning. Often, the impossibility of achieving it gives rise to eclectic, as well as unfinished form-building variations of art. An irrational, spontaneous, chaotic beginning is hidden in romanticism and baroque. The change of styles in the history of art is a kind of inversion of the rational and irrational principles. The antinomy "rational - irrational" is consonant with the modern cultural situation.

Keywords: *art, principles of rational and irrational, culture, myth, space, chaos, cyclical dynamics*

Введение. Целью представленной статьи является выявление рационального и иррационального как основополагающих принципов инверсионной динамики искусства. В процессе реализации цели исследования автор использует возможности познавательной установки, сориентированной на чувственно-образное постижение реальности. Чувственно-образное постижение объективной реальности сближает искусство с мифом и во многом придает отдельным направлениям искусства мифосемантическую направленность. Одним из ведущих принципов, определяющих природу и своеобразие циклической природы искусства, выступает принцип взаимодействия иррационального и рационального. Его исследование нашло отражение в трудах Н. Я. Барковского, М. М. Бахтина, А. Белого,

В. Г. Власова, В. М. Жирмунского, Ю. М. Лотмана, Э. Пановского, П. Сорокина и др. Мифосемантика инверсионной динамики, разработанная отечественными и зарубежными учёными в области художественной культуры (В. И. Иванов, О. А. Кривцун, А. Ханзен-Лёве, Н. А. Хренов), представляет иррациональное и рациональное в качестве своего рода культурного комплекса, сохраняющего константность в границах сменяющих друг друга культурно-исторических эпох.

Методы исследования. С целью исследования научной проблемы автором был использован ряд теоретических методов: теоретического моделирования, позволяющий выстроить инверсионную модель искусства путем обращения к бинару как семантическому принципу взаимосвязи рационального и иррационального начал; диалектический, устанавливающий уровни взаимодействия и взаимосвязи противоположных оснований искусства, в своей перспективе образующих его новые модификации; семиотический, содержащий описание инверсионной модели искусства в знаковых формах выражения; компаративного анализа, дающий возможность соотнесения параллельных художественных сюжетов в синхронном и диахронном срезах искусства.

Результаты исследования и их обсуждение. Пространственно-временной диапазон корреляции принципов рационального и иррационального в искусстве может иметь два основных варианта выражения. Первый вариант обусловлен мифологическим сознанием и представлен всеобъемлющей сакральной космичностью, распространяющейся на продолжительные периоды древней истории и древнего искусства. Второй вариант содержит черты десакрализованной мифологичности, проявившейся в создании художественных стилей и отдельных произведений, в своих мотивах

обращённых к прошлому, возрождающих это прошлое в новом контексте формально-стилевых приёмов.

Второй вариант взаимодействия принципов рационального и иррационального распространяется и на семиотические аспекты искусства. «Семиотические аспекты культуры (например, история искусства), — замечает Ю. Лотман, — развиваются, скорее, по законам, напоминающим законы памяти, при которых прошедшее не уничтожается и не уходит в небытие, а, подвергаясь отбору и сложному кодированию, переходит на хранение, с тем чтобы при определенных условиях вновь заявить о себе» [5, с. 161]. Опираясь на рассуждения Ю. Лотмана, можно сделать вывод, что отдельные элементы искусства сохраняют определённую инвариантность, так как способны реконструировать культурные комплексы, в которые ранее включались.

В диахронии культуры мы обнаруживаем ритмичную смену элементов, стилей и направлений в искусстве. «Нет оснований утверждать, — указывает П. Сорокин, — будто существует некая вечная линейная тенденция развития искусства: в течение времени оно не двигалось постоянно ни в сторону большего и лучшего идеационализма, ни в противоположном направлении. Оно движется попеременно то в одну, то в другую сторону. Когда одна из форм заканчивает свой имманентный курс и истекает отпущенный ей срок, она разрушается и, после соответствующих промежуточных стадий, уступает место другой форме» [7, с. 282].

По большей части циклические установки искусства детерминированы единством двух полюсов его бытия, представленных в самых различных, иногда очень причудливых сочетаниях противоположностей. В качестве таковых, по нашему мнению, выступает антиномия рационального и иррационального, получившая закрепление в различных семантических выражениях. Под рациональным в его онтологическом измерении традиционно принято

понимать целостное, гармоничное, целесообразное, формообразующее начало, придающее культуре устойчивость и завершённость. Иррациональное, в свою очередь, связано со стихийным, динамическим, хтоническим и хаотическим — с тем, что в большей мере можно отнести к природе, чем к культуре. Когда иррациональное входит в культуру, оно взаимодействует с присущим ей рациональным, в результате чего культура оказывается подвержена динамическим процессам линейного, нелинейного и циклического характера.

Истоки иррационального сокрыты в глубине, бездонности, некоей беспорядочной хаотической материальной стихии, содержащей сокрытые потенции жизненных процессов. Иррациональное, опредмеченное в хаосе, по своему первоначальному замыслу противостоит культуре как чему-то упорядоченному, организованному и рефлексивно осмысленному. В процессе эволюции представлений о хаосе последний наделяется различными семантическими оттенками. Одной из наиболее оригинальных, на наш взгляд, является интерпретация хаоса, предложенная Ф. Ницше. Хаос у Ф. Ницше представлен в качестве положительного, поскольку он есть не что иное, как мир, увиденный без антропоморфного преломления, так сказать, расчеловеченный мир. Поэтому мировое целое становится принципиально невопрошаемым и невыразимым.

Черты рационального, согласно учению П. Сорокина, содержит идеациональная форма искусства, в то время как иррациональное определяет содержание чувственной формы искусства. Идеальное искусство, в свою очередь, представляет собой смешанную форму искусства, содержащую характеристики как рационального, так и иррационального. В отличие от П. Сорокина, придерживающегося триадической схемы циклической динамики искусства, в контексте которой идеалистическое искусство представляет своеобразный синтез, устраняющий различие между

идеациональным и чувственным искусством, мы обращаемся к дуальному принципу эволюции искусства. «Повторяемость элементов бинара в рамках мифологического сознания имеет целью обнаружение и выделение культуры как дискретного образования в противовес непрерывному и неконтролируемому хаотическому началу природы» [6, с. 22].

Одной из вариаций реализации бинарной оппозиции выступает инверсия, детерминированная антиномией рационального и иррационального. Инверсионное движение как одна из разновидностей циклического развития в этом случае осуществляется через крайности бытия. Как результат схождения противоположных тенденций в искусстве выступает эклектическая форма. Подобное даёт основание полагать, что в основе эклектических (кентаврических) художественных образов лежит динамика хаотического и космического начал, образующих в перманентном повторении и взаимодействии замысловатую комбинацию фигур и конфигураций.

Образ гротескного тела, нашедший своё выражение в эклектических формах изобразительного искусства и фольклора, в массовых празднествах и карнавалах Средневековья и Возрождения, связан с недифференцированным отношением к земле. Человек, несмотря на свою духовную природу, изображался невычлененным из природы, сохраняющим физическую связь с животными, растениями. Различные кентаврические существа настойчиво повторяются на протяжении древности и Средневековья, достигая своего апогея в фантастических творениях Босха и Брейгеля. Гротескное тело имело непосредственную связь с землей, периодически рождалось и вновь поглощалось ею, а посему было универсально, космично и бессмертно.

Обращаясь к ранним истокам художественного творчества, Гегель указывал, что в этот период «творческое стремление к созиданию возвышается над неорганическими формами и переходит к об-

разам животных... Оно смешивает бессознательные формы с сознательными, строит из них загадочные сочетания и доходит до человеческого образа, до колосса Мемнона, который ещё не одушевлён духом языка, а только звенит при встрече с первым лучом света. Душа статуи, имеющей человеческую форму, не выходит ещё из внутреннего мира, не становится ещё языком, бытием, которое в себе самом есть внутреннее бытие... Поэтому мастер соединяет оба образа, смешивая естественную и сознательную формы, и эти двусмысленные загадочные для самих себя существа, сознательное в борьбе с бессознательным, просто внутреннее с многосторонним внешним, темнота мысли вместе с ясностью выражения высказываются на языке этой с трудом понятной мудрости» [4, с. 43].

Созидавая значительные и загадочные образы, эту помесь животного и человека, мастер пробивается на свет. Решение загадки состоит в победе духа над низшими формами природы и изображении его в адекватной ему человеческой форме. Мифологический образ кентавра является примером духа (верхняя человеческая часть тела), пробивающегося через толщу материи (нижняя животная часть тела). Борьба духа и его выход из сферы природности особенно ярко выражены в наивных и очень наглядных образах искусства. Достаточно вспомнить хотя бы изображение сфинкса. В греческих произведениях искусства всё ясно, всё сказано до конца, в египетских — существует загадка, здесь внешний облик указывает на то, что ещё не высказано.

Природа кентаврической формы обусловлена неиссякаемым стремлением ума к включению старого в новое, а также потребностью соединить в едином целом рациональное и иррациональное, культурное и природное начала. Нередко их внешняя формообразующая несогласованность приводит к возникновению причудливой формы, по-своему скрепляющей связь прошлого и настоящего культуры.

Инверсионная динамика, в которой иррациональное начало доминирует над рациональным, может быть продемонстрирована на примере ряда произведений эпохи Ренессанса, написанных на античную и библейскую тематику.

Показательной в этом отношении является работа Питера Брейгеля «Вавилонская башня», в которой художник с гениальной прозорливостью показал, что главную угрозу вечному становлению представляет зависание (застревание) на каком-либо из сменяющихся этапов. В картине показано пагубное стремление к универсализации человеческого бытия, выражающееся в попытке овладения сакральной сферой, символически представленной пандусами, спиралевидно идущими к вершине башни. В конечном счете это движение прерывается в окончательной недостроенности башни, так как не выдерживает полноты завершённой формы, возможной исключительно в божественной сфере. Прерванное стадияльное движение ввысь приводит к неизбежному спиралевидному возвращению вспять, оставляющему за собой неполноценные культуротворческие формы. Подобное формирует архетип незавершённости, неизменной обращённости вспять к истокам своего бытия, сопровождающей человека и напоминающей ему об ограниченности его природы, зафиксированной в неудавшейся попытке достижения универсального (божественного) состояния.

Движение по спирали выражает два фундаментальных понятия: с одной стороны, оно означает консервацию материи, с другой — поступательность, воплощающую бесконечную протяжённость Вселенной.

В другой картине Питера Брейгеля — «Падение Икара» — вновь становится актуальной обречённость мифологического героя, дерзнувшего преодолеть границы определённого ему бытия. Стремление ввысь, в сферу божественную, приводит к обращению вспять, которое уже не является возвращением к самому себе как

выражению полноты человеческого духа, а чревато падением (гибелью) героя. Никакая сила не в состоянии разорвать круг бытия человека, поэтому необходимо покориться установленному порядку вещей либо быть уничтоженным им.

Реальность становится самодостаточной благодаря тому, что возлагает надежды на будущее и, обращаясь к опыту прошлого, стремится соединить их в себе, тем самым образуя порядок и гармонию вещного мира. По сути своей эта идея не укладывается в оформившуюся доктрину Возрождения и, очевидно, не разделяет её пафос обожествления человека. Человек вновь оказывается во власти времени, нависающим над ним и грозящим неизвестностью. Однако, как бы это ни показалось странным, подчинение будущему является спасительным для человека Возрождения, ибо освобождает его от нерешённых проблем настоящего.

Подобного рода идея получила своеобразное воплощение в картине Тициана «Аллегория благоразумия». В ней Тициан с присущей ему гениальностью великого художника показал два взаимодействующих между собой круга бытия. Один — представляющий уходящего в бесконечность вращения на одном месте (уходящего в небытие настоящего), а другой — истинный, черпающий свой материал из бесконечности. Как верно заметил В. Арсланов, «в период кризиса Ренессанса, умирания его идеала, великий художник попытался воскресить его, полемически противопоставив неумолимому круговому движению времени, когда на смену рождению приходит смерть, расцвету — упадок. Он понимает, что порочный круг — не пустая выдумка, что это неумолимая судьба не только человеческого рода, а вечный круговорот вещей. На котором, как на фундаменте, все основано, в том числе и дух — “цветение материи”» [1, с. 567—568].

Элементы рационального и иррационального в их единстве и различии обнаруживают себя в романтизме. Романтики пропове-

дуют культ безотчетного, бессознательного, иррационального. Новалис противопоставляет поэзию науке. «Поэт, — говорит он, — постигает природу лучше, нежели разум ученого. “Законы воображения” Новалис также противопоставляет “законам логики”. Само поэтическое творчество мыслится романтиками как алогичный процесс. “Поэт, — заявляет Новалис, — воистину творит в беспамятстве... Художник превратился в бессознательное орудие, в бессознательную принадлежность высшей силы”» [8, с. 24—25].

Романтическое созерцание мира пронизано ощущением божественности и полноты бытия, которое стало возможным на пути становления новой мифологии, возрождающей традиции религиозных верований ушедших времён. При этом идея заложенного в искусстве цикла с позиции романтического сознания определялась взаимодействием культуры и природы. «Природа рассматривалась как предкультура, как среда, из которой заимствовались строительные камни для культуры. Важно было найти в природе мотивы, культурой заглушённые, извращённые, забытые, и вернуть их к правильному развитию. Важно было найти иные способы соотношения природы и культуры, чем господствующие» [2, с. 29].

По мере эволюции мифа хаос и космос персонифицируются в образах древнегреческих богов Аполлона и Диониса. В искусстве Аполлон как воплощение космического начала наделяется характеристиками рационального (целостного, гармоничного, целесообразного), в то время как Дионис является носителем иррационального (хтонического, динамичного, хаотичного, неоформившегося).

В XX—XXI веках антиномия «аполлоновское (рациональное) — дионисийское (иррациональное)» оказалась созвучной культурно-духовной ситуации. С особой силой она раскрывается в современном искусстве. В таких новаторских художественных течениях, как символизм, авангард, модернизм и постмодернизм, с очевидностью доминирует иррациональное начало. В своём взаимодействии дионисийское и аполлонийское начала демонстрируют своего рода

возврат к мифологическим истокам, сопровождающийся разрушением и последующей гармонизацией эстетических миров. В их новообразовавшейся семантике прослеживается параллелизм первоначальной пренатальной упорядоченности и последующей искусственно созданной художественной реальности. Все современные художественные течения неосознанно стремятся к разрушению, казалось бы, устоявшихся эстетических миров, редукции художественных форм к элементарным, зародышевым, зачаточным состояниям в стремлении создать новый, ранее невиданный эстетический мир.

Пафос деятелей искусства начала XX века по своему накалу вполне сопоставим с безудержной пассионарностью романтиков. Отсюда — перемещение акцента на возможности внутренней интроспекции в художественном творчестве, культивирование сильных переживаний и страстей, которые сами по себе тотальны (осознанны и безотчётны одновременно), захватывают целиком, а значит, воплощают некий универсальный опыт. Неизбежная при такой эстетической программе ревизия прежних устойчивых способов формообразования сопровождалась абсолютизацией своеволия художника. Август Шлегель подтверждал: «Романтическая поэзия выражает тайное тяготение к хаосу». Стремление представить художественно незавершённое, стихийное, а порой и хаотическое как ценность отразило разорванное сознание рефлектирующего человека, пытающегося найти смысл, своё место в жизни через проникновение в метафизику бытия и тем самым попытаться расширить своё сознание. Проникновение в то, что лежит за явлением, в невыразимые сущности, безусловно, не могло быть выражено в какой-то жесткой системе, художественной целостности первичного типа.

В романтизме проявляется интерес к безумию. Болезнь преодолевает разрушительную силу традиции, несовершенство общества.

Как хаос содержит потенциальный источник бытия, так и романтизм, вскрывая иррациональные стороны бытия, впоследствии запечатлевает их в гармоничном строе культуры.

Сюрреализм, следуя за романтизмом, обращается к сфере подсознания, в силу чего выдвигает на первый план формы культуры, способные существовать лишь в маргинальных иррациональных проявлениях, например в безумии, эротике, сновидении и др. Сюрреалистский тип художественного творчества ориентирован на полное снятие контроля разума, высвобождение иррациональных, бессознательных процессов и бесконтрольного глубинного видения мира, открывает принципиально новые возможности перед искусством.

В сюрреалистических стихах Андре Бретона обнаруживается «тоска по Первопричинному», стремление к конкретному осуществлению слияния противоположностей, желание упразднить историю с тем, чтобы начать её проживание заново с первоначальной силой. В этом контексте неслучайным является обращение немецких экспрессионистов к элементам первобытной культуры, традиционного искусства Океании и Африки. Увлечение формами первобытного искусства пронизывает творчество Пикассо, Матисса, Сезанна, Малевича, Кандинского, Шагала и других, что свидетельствует о разрыве с классикой в культуре, вообще с мировосприятием Нового времени [9].

Архаика современному художнику нужна для того, чтобы найти способ притупить вечно бодрствующее критическое личное сознание и таким образом дать проявиться тому, что лежит под спудом рациональности. Перформанс раздражает ориентацией на иррациональное, раздражает своим бегством от всё объясняющего слова, сопровождением звуков, кажущимися бессмысленными, — тем, что обращён к подсознанию и питается его зачастую непонятными и пугающими образами, имеющими стихийную природу.

Авангард репрезентирует сакральные знаки абсолютного начала, которые как объективно взятые не являются первоначальными. Они являются для представителей авангарда своего рода первооткрытием, как впервые данные в непосредственной интуиции. Авангарду аутентичность придает не его новизна, не протест против традиции, обнаружившей свою неустойчивость и необоснованность, а его решимость действительно вернуться на новом этапе к изначальным формам жизненной и художественной практики и таким образом остановить прогресс и возратить миру его единство и смысл.

Несмотря на то что в отдельных направлениях авангарда — кубизме, конструктивизме, «аналитическом искусстве», кинетизме и др. — доминирует сциентистская, позитивистская позиция, пренебрегающая мифологемой начала, в ряде направлений абстрактного искусства (В. Кандинский, П. Мондриан), в русском символизме XX века, в супрематизме К. Малевича, в метафизической живописи, в сюрреализме доминирует активный поиск конструктивного духовного начала, противостоящего культуроразрушающему началу материализма.

Что касается теоретиков современной эстетической концепции нон-финито, то они считали, что цельности и полного завершения произведение искусства достигает исключительно в процессе его восприятия. Многие художники XX века часто сознательно использовали в своём творчестве эффект незавершённости, разорванности, деформации художественной формы. Примеры бессознательного применения принципа незавершённости можно найти в истории искусства, особенно в искусстве древних народов. На уровень эстетической рефлексии данная концепция вышла в Западной Европе только в 1950—1960-х годах. Теоретики нон-финито стояли на позициях классической эстетики, то есть имели перед своим «внутренним взором» некий (воображаемый) идеальный образец

«завершённого» произведения искусства. Незавершённость художественной формы может быть воспринята в качестве неудавшейся попытки воспроизведения прообраза идеальной классической формы заложенного в античности. В связи с этим представляется уместным упомянуть о классицизме, который не только является одним из стилей искусства, но, как верно заметил В. Власов, реализует установку на «вечное стремление к устойчивым, традиционным основам бытия, по существу к недостижимому идеалу, но, который человек, как ему кажется, находит в своём историческом прошлом, “золотом веке” античного искусства, где всё, как хотелось бы думать, было просто, мерно, ясно, целостно и гармонично» [3, с. 14].

Заключение. В заключении следует отметить, что циклические интенции, присущие искусству, обусловлены его генетической связью с мифом. В период Античности искусство реализует идею всеобъемлющей сакральной космичности. По мере эволюции, обретая черты десакрализованной мифологичности, оно проявляется в художественных стилях и отдельных произведениях, в своих мотивах, обращённых к прошлому.

Иррациональное и рациональное начала в художественной культуре определяют своеобразное возвращение к истокам, разрушение и гармонизацию на качественно новом уровне, параллелизм первоначальной пренатальной упорядоченности и последующей, искусственно созданной художественной реальности. Суммирование диаметрально противоположных эстетико-художественных систем, содержащих элементы рационального и иррационального, приводит к наделению их метамифологическим вечным смыслом.

Циклическая динамика, присущая искусству, имеет как внутреннюю, так и внешнюю природу. В связи с этим она распространяется как на отдельно взятые художественные формы, так и на формально-стилевые приёмы, реализующиеся в процессе чередования

стилей и направлений в искусстве. Применительно к художественной форме она выражается в ускорении или замедлении ритма её элементов, достигающего принципиального равновесия рациональной и иррациональной стихии. В смене отдельных направлений и стилей искусства раскрывается инверсионный принцип, присущий циклической динамике. Он реализуется в форме маятниковых культурных изменений, детерминированных противоположными полюсами бинара «рациональное — иррациональное».

Библиографический список

1. Арсланов В. Г. «Вторичный» консерватизм — разрыв порочного круга // Циклические ритмы в истории, культуре : сб. ст. / отв. ред. Н. А. Хренов. М., 2004. С. 546—572.
2. Барковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
3. Власов В. Г. Стили в искусстве : архитектура, графика. Декоративно-приклад. искусство. Живопись, скульптура : словарь : в 2 т. СПб.: Кольна, 1995. Т. 1. 672 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Философия религии : в 2 т. / общ. ред. А. В. Гулыги; пер. с нем. П. П. Гайдено. М.: Мысль, 1977. Т. 2. 576 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 704 с.
6. Мартысюк П. Г. Циклическая парадигма культуры: пути самоопределения // Человек. Культура. Образование. 2018. № 3 (29). С. 19—26.
7. Сорокин П. Социальная и культурная динамика: исслед. изм. в больших системах искусства, истины, этики, права и обществ. отношений / П. Сорокин; пер. с англ. В. В. Сапова. СПб.: Изд-во Рус. Христиан. гуманитар. ин-та, 2000. 1054 с.
8. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / под общ. ред. М. Ф. Овсянникова; пер. с нем. П. С. Попова. СПб.: Алетейя: Унив. кн., 1996. 495 с.
9. Рубин Джеймс Генри. Импрессионизм : энциклопедия. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2020. 408 с.

References

1. Arslanov V. G. «*Vtorichnyy*» konservatizm — razryv porochnogo kruga [“Secondary” conservatism — breaking the vicious circle]. Moscow, 2004, pp. 546—572. (In Russ.)
2. Barkovsky N. Y. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. St. Petersburg, Azbuka-classic, 2001, 512 p. (In Russ.)
3. Vlasov V. G. *Stili v iskusstve : arkhitektura, grafika. Dekorativ.-priklad. iskusstvo. Zhivopis', skul'ptura* [Styles in art: architecture, graphics. Decorative-but. art. Painting, sculpture]. Dictionary in 2 volumes. St. Petersburg, Kolna, 1995, vol. 1, 672 p. (In Russ.)
4. Hegel, G.V.F. *Filosofiya religii* [Philosophy of Religion]. In 2 vol. Moscow, Mysl, 1977, vol. 2, 576 p. (In Russ.)
5. Lotman Y. M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Art-SPB, 2004, 704 p. (In Russ.)
6. Martysyuk P. G. Cyclic paradigm of culture: ways of self-determination. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovaniye* [Man. Culture. Education, 2018, no. 3 (29), pp. 19—26. (In Russ.)
7. Sorokin, P. *Sotsial'naya i kul'turnaya dinamika: issled. izm. v bol'shikh sistemakh iskusstva, istiny, etiki, prava i obshchestv. otnosheniy* [Social and cultural dynamics: issled. rev. in large systems of art, truth, ethics, law and societies. Relations]. St. Petersburg, Publishing house Rus. Christian. humanitarian. Institute, 2000, 1054 p. (In Russ.)
8. Schelling F. W. J. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of Art]. St. Petersburg, Aletheia: Univ. book., 1996, 495 p. (In Russ.)
9. Ruby James Henry. *Impressionizm. Entsiklopediya* [Impressionism. Encyclopedia]. Moscow, Mann, Ivanov and Ferber, 2020. 408 p. (In Russ.)