

Лиманская Л.Ю.

## Этологические аспекты кинесики Чарльза Дарвина и их роль в искусствоведении Г. Вельфлина, А. Варбурга и Э. Гомбриха

**Аннотация:** Предметом исследования являются этологические аспекты кинесики Ч. Дарвина и их роль в искусствоведении Г. Вельфлина, А. Варбурга и Э. Гомбриха. Особое внимание в статье уделено анализу использования кинесики как невербальной универсалии в истории искусства. Коммуникативные и эстетические функции кинесики в искусстве прослеживаются во взаимосвязи с механизмом эмпатии, основанном на подражательной функции образного языка пространственных искусств. Воззрения Г. Вельфлина, А. Варбурга и Э. Гомбриха на роль кинесики прослеживаются во взаимосвязи с их представлениями о роли кинесики в формировании эмоциональной памяти. На этом основании прослеживается связь кинесики с коллективным бессознательным и культурным архетипом. Методология исследования построена на рассмотрении роли сенсуалистических идей в формировании эволюционных, психоаналитических, семиотических методов изучения истории и теории искусства. Научная новизна статьи заключается в исследовании роли кинесики в формировании образного языка пространственных искусств. В статье впервые прослеживаются влияния сенсуализма, эволюционизма и психоанализа на искусствоведение XIX–XX вв., впервые прослеживается ряд параллелей между этологией и искусствоведением относительно коммуникативной функции кинесики как невербальной универсалии образного языка пластических искусств.

**Ключевые слова:** Эмпатия, кинесика, культурно-исторический архетип, визуальный топос, коллективное бессознательное, художественные образ, стиль, антропоморфизм, персонафикация, подражание.

**Review:** The subject of the research is the ethological aspects of Charles Darwin's theory of kinesics and their role in the art criticism of Heinrich Wölfflin, Aby Warburg and Ernst Gombrich. Special attention is paid to the analysis of applying kinesics as a non-verbal universal in the history of art. The researcher describes communicative and aesthetic functions of kinesics in art in relation to the mechanism of empathy based on the imitation function of the figurative language of graphic arts. Limanskaya analyzes views of Heinrich Wölfflin, Aby Warburg and Ernst Gombrich on the role of kinesics in relation to their views on the role of kinesics in the development of the emotional memory. Based on that, she traces back the connection between kinesics and collective unconscious as well as cultural archetype. The methodological basis of the research is based on the analysis of the role of sensualist ideas in the development of evolutionary, psychoanalytical, semiotic methods of studying the history and theory of art. The scientific novelty of the research is caused by the fact that the author studies the role of kinesics in the development of the figurative language of graphic arts. For the first time in the academic literature the author of the present article traces back the influence of sensualism, evolutionism and psychoanalysis on art studies of the 19th – 20th centuries as well as describes a number of parallels between ethology and art studies in relation to the communicative function of kinesics as a non-verbal universal of the figurative language in graphic arts.

**Keywords:** Artistic image, collective unconscious, visual topos, cultural-historical archetype, kinesics, empathy, style, anthropomorphism, personification, imitation.

Конец XIX – начало XX веков – это период самоопределения истории искусства как науки. Важную роль в этом процессе играл интерес к специфике образного языка пространственных искусств, который развивается на пересечении психологии, этологии, эстетики и истории искусства. В русле взаимодействия этих наук

поднимается вопрос о принципиальном отличии изобразительного искусства от словесных форм художественного творчества, и, соответственно, о специфических методах изучения языка изобразительных искусств. В теории и истории искусства ставился акцент на визуальной природе образного языка архитектуры, живописи и скульптуры, способах их худо-

жественной онтологии в пространстве. В этой связи обсуждается невербальный характер и коммуникативная функция пластического языка тела, играющего основополагающую роль в образном становлении изобразительных искусств. Особое внимание в междисциплинарном поле этих дискуссий уделяется подражательной природе пластических искусств. В этой связи изучаются коммуникативные функции кинесики, которая относится к области невербальных универсалий – мимики, движения и жестов, выполняемых сходным образом и в равной мере понятных людям разных культур.

Уже в рамках сенсуалистической эстетики XVIII века в была поставлена проблема соотношения зрения и осязания и их роли в формировании опыта чувственного восприятия пластических форм. Показательны с этой точки зрения дискуссии, которые велись вокруг сочинений Дж.Локка, Д.Дидро, Э. Кондильяка, Э. Берка и др.[12,с.260-294] Однако, решающую роль в научном определении коммуникативной функции кинесики сыграли эволюционные открытия Ч. Дарвина в конце XIX века. Исследовав коммуникативные функции мимики, движения и жестов у человека и животных, он опытным путем пришел к выводу, что рефлекторные действия характеризуют выражение эмоций. Будучи хорошо знакомым с представлениями сенсуалистов об эмоциональной природе возвышенного, прекрасного, с дискуссиями об оригинальности и подражании в искусстве, Дарвин сфокусировал свое внимание на психоэмоциональной природе таких ощущений, как удовольствие и боль. Важную роль в этом сыграли сочинения Эдмунда Бёрка, который утверждал, что удовольствие – это понятие общественного характера (как и красота), а боль это чувство самосохранения, поэтому боль и страдание направляют душу к проблеме возвышенного. Бёрк полагал, что красота результат плавных и постепенных изменений, поэтому прекрасное оказывает расслабляющее влияние на нервы. Проблема возвышенного связывалась им с нервным напряжением, которое вызывают реакции нервной системы связанные с ужасом и болью: «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]. В работе «Выражение эмоций у человека и животных»

(1872) Дарвин особое внимание уделяет изучению форм телесного выражения ощущений удовольствия и боли. Ученый отмечает, что, большинство выражений и жестов, неизвольно употребляемых человеком, осуществляются под влиянием различных эмоций и ощущений и являются врожденными и универсальными для всех человеческих культур, и эта точка зрения является в настоящее время общепринятой для этологии. Следуя традициям сенсуализма, примеры переживания прекрасного и возвышенного Дарвин заимствует из описаний переживания этих эмоций у героев У.Шекспира: «...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. Норфольк [у Шекспира], 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,  
И замирает вновь, и в грудь себя  
Колотит, и глаза к луне возводит,  
И чрезвычайно странен вид его».*

Генрих VIII, акт III, сцена12. [10]

К концу XIX века интерес к психологии, как науке о душе, продолжает объединять ее с эстетикой и историей искусства. Через год после выхода упомянутой книги Дарвина, в 1873 году Роберт Фишер публикует книгу

« Об оптическом чувстве формы: вклад в эстетику» в которой формулирует концепцию эстетической эмпатии, под которой понимает воздействие нервных вибраций на разум, в результате чего формируется символическая картина мира. «При визуальном и тактильном восприятии объектов 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 эмпатии возникают антропоморфные переносы эмоционального опыта субъекта на свойства объекта. Первичные сенсорные реакции сопровождаются вторичными, кинестетическими.[23, с.89-123]

Идеи Ч. Дарвина и Р. Фишера привлекли внимание историков и теоретиков искусства, и нашли свое преломление в трудах Генриха Вельфлина, Аби Варбурга, Э.Гомбриха и др..

В юношеской диссертации «Пролегомены к психологии архитектуры» (1886) Г.Вельфлин обратил внимание на способности человека проецировать свой эмоциональный опыт на архитектурные объекты, наделять их чертами антропоморфности, «оживлять» пространственные элементы архитектурной формы при помощи кинестезии. Изучая историю искусств, как смену художественных стилей, Вельфлин связал этот процесс с эволюцией исторических психотипов. Он заметил, что произведения искусства и архитектуры демонстрирует нам, как, и каким способом, человек соизмеряет с собой окружающее пространство, описывает законы создания художественных форм в терминах собственного восприятия и индивидуальных способностей: «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!».[24, с.31] Вельфлин, как и его предшественники – представители европейского сенсуализма, считал, что человек, наделен способностью непроизвольного отождествления и подражания. В этой части рассуждений он оказывается созвучен с эволюционной теорией Дарвина, который рассматривал телесное проявление эмоций, как первичный и универсальный уровень эстетической коммуникации. В стремлении человека к одушевлению пространственных форм в искусстве, Вельфлин видел проявление естественной потребности человека к подражанию, который связывал с древними бессознательными импульсами и мифологическим со-

знанием: «Формы становятся значительными для нас только благодаря тому, что мы обнаруживаем в них выражение душевных переживаний (чувств). Непроизвольно мы одушевляем каждый предмет. Это древний инстинкт человека. Он обусловлен мифологической фантазией и еще сегодня не является только лишь результатом воспитания».[25, с.31]

Таким образом, олицетворение Вельфлин относил к мифологическому слою сознания, что в современной психологии связывают со сферой коллективного бессознательного и с культурным архетипом. Следуя идеям психофизиологического параллелизма, который гласил, что любому явлению из психической сферы соответствует аналогичный физический процесс, Вельфлин проводил аналогии между психическим темпераментом художника и его пластическим стилем. Сравнивая «формулы красоты» поздней готики и итальянского кватроченто, он указывал на преобладание «торжественности поз, богатой лепки драпировок» в готических образах, что для него является «пустотой красивых фраз», в то время как «реализм кватроченто по существу радостен.... для полноты характеристики привлекают все индивидуальные особенности жестов, манеры держать себя...»[6, с.14].

Пользуясь биографическими сведениями Джорджио Вазари, Вельфлин описывал творческую манеру художников в духе учения о темпераментах Эрнста Кречмера и проводил параллели между темпераментом и творческой манерой художников: «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». [6,с.19] Психология и темперамент Боттичелли, по Вельфлину, отражены в его индивидуальном стиле и проявляется в своеобразии пластической интерпретации мимики, движения и жеста: «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»[6, с.19]. У Гирландайо Вельфлин отмечает его «открытый, веселый характер, его любовь ко всему праздничному, радостному завоевывают ему сразу симпатию»[6,

с.19]. Поэтому, как полагает ученый, и образ Марии у Гирландайо праздничный: «Мария — разряженная школьница, которая, несмотря на поспешность своих шагов, кокетливо глядит в сторону» [6, с.19].

Исследуя природу пластического языка пространственных искусств в контексте психосемиотики и ассоциативной психологии, Вельфлин изучает историю стилей и законы формообразования в них, как способы пластической организации телесных сопереживаний, которые затрагивают все уровни психики. Пластические проявления стиля, по Вельфлину, — это отражение различных форм гармонизации пространства, основанные на сопереживании и сострадании. В «Классическом искусстве» рассуждая относительно пластической ценности жеста Вельфлин писал: «Мы потеряли веру в величие жеста, мы стали слабыми и недоверчивыми и подмечаем всюду лишь театральность и пустую декламацию» [6, с.5]. Причину эволюционного развития стилей Вельфлин усматривал в смене эмоционально-психологических настроений. В этой части своих рассуждений он оказывается созвучен теории темпераментов Эрнста Кречмера, согласно которой, характер и психология человека отражены в мимике, траектории движений, специфике жестов, телосложении: «Понятие «характер» имеет много общего с понятием «конституция», а именно, в унаследованной части психических качеств: оно абстрагирует от телесных коррелятов» [11]. Характерные для Ренессанса тяга к покою и гармонии, и устремленность барокко к движению и аффектации, трактуются Вельфлином как результат переноса двигательных характеристик тела на художественную выразительность форм. Присущая ренессансу и барокко двигательная активность тела соответствует эмоциональному строю эпохи, и рассматривается им как проявление господствующего в культуре психотипа. Таким образом, Вельфлин соотносит характер кинесики, используемый в художественных образах ренессанса и барокко со стилевыми критериями эпохи, и на этом основании вводит понятие «симптом стиля». В работе «Ренессанс и барокко» он пишет: «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» [7, с.14-141].

Идеи, близкие эволюционной концепции кинесики Дарвина, и пластической выразительности формы Вельфлина, можно проследить в трудах Аби Варбурга. После прочтения книги Дарвина «О выражении эмоций у человека и животных» в 1888 году Варбург пришел в восторг от того, как этот текст оказался близок к его идеям культурной памяти. В своем докладе «Дюрер и итальянская античность» (1905) он проследил черты древнего языка жестов в произведениях Дюрера, Мантеньи и Палайоло. Выделив рудименты античной жестикуляции, в искусстве Ренессанса, он отметил, что несмотря на то, что историческая кинесика прошла культурную обработку временем, она обращена к эмоциональной памяти поколений. Варбург проследил, каким образом мимика движения и жесты, выражающие базовые эмоции радости, страха, боли и удовольствия в эпоху Возрождения сопровождались теми же телесными проявлениями, что и в античности. Эти наблюдения навели его на мысль о генетически наследуемой эмоциональной взаимосвязи эпох, в результате чего он приходит к выводу, что художники эпохи Ренессанса воскрешают «по сути своей, подлинно греческие «формулы страсти» (Pathosformel) [4, с.194].

Рассматривая интерес к классическому наследию в северном Средневековье, А. Варбург изучил роль иллюстрированных справочников по античной мифологии, которые предназначались для живописцев и астрологов. Используя эти справочники, как иконографические источники фрескового цикла Палаццо Скифанойя в Ферраре, Варбург показал, что труды Манилиуса, Абу Ма'шара и Пьетро д'Абано, объединяет наличие в астрологической символике «рудиментарных элементов астральных представлений, восходящих к греческой мифологии..., которые утратили чистоту своего первоначального греческого облика за время многовекового путешествия через Малую Азию, Египет, Месопотамию, Аравию и Испанию» [4, с.197]

Однако, «рудименты древней мифологии», это не только образы античных богов, но и темпераменты, которые они олицетворяют как знаки зодиака при помощи Pathosformel («формулы страсти»). Таким образом, используемые в искусстве северного Средневековья и Ренессанса Pathosformel, при помощи мимики, движения и жестов, способствовали возрождению (по Варбургу духовной реинкарнации) эмоционального опыта античности. Используемый в искусстве Ренессанса античный опыт пластической интерпретации кинесики являл собою по мысли ученого «новую жизнь античности».

Следуя эволюционной теории Дарвина, Варбург полагал, что коммуникативное свойство кинесики универсально и способно объединять эпохи. Выразительность жестов, это проявление постоянной борьбы индивида с хаосом окружающего мира, борьбы за существование, которая является процессом, объединяющим все культурные эпохи и традиции. В этой части рассуждений он оказывается близок к теории естественного отбора. «Про сочинение Дарвина «Выражение чувств у человека и животных» сам Варбург писал, что «эта книга его спасла». Впрочем, у этой книги Дарвина была подоплека весьма принципиальная для будущей иконологии: эволюция человека, по Дарвину, означала и процесс дифференциации и обособления деятельности относительно первоначальной непосредственной и связанной потребности или инстинкта. Для Варбурга существенно было то положение, что человеческая физиогномическая экспрессия (мимика лица) – это «символический остаток» биологически значимых актов. Именно это специфично для Варбурга – постоянное ощущение присутствия чего-то неприятно иного, почти враждебного и животного за теми явлениями, что, казалось бы, выглядели вполне цивилизованно и даже культурно значимо (человек хмурит брови, когда гневается, потому что его предки должны были защищать глаза во время атаки врага или на врага)»[5, с.135].

Определяя важность теории эволюционного отбора для Варбурга, Эрнст Гомбрих отметил, что последний усматривал в эмоциональной выразительности тела способность данного исторического периода выражать психический опыт или проявлять дух эпохи.[18, с. 22] 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 историческую психологию форм человеческого самовыражения. Варбург дал начало тем исследованиям, в центре которых становится психологический анализ пластической выразительности кинесики. Исследуя Pathosformel в истории искусства Варбург усматривал в кинесике формулу эмоциональной памяти, которая бессознательно трансформируется в пластическое бытие художественных форм. Подобные идеи высказывал К. – Г. Юнг, который предложил метаисторические модели культурных архетипов. Знакомство Варбурга с трудами Юнга документально не подтверждено, но задуманный им «Атлас Мнемозины», который он оставил незавершенным, с его примерно тысячью фотографий представляет собой попытку создать картографическую модель трансисторической и межрегиональной миграции Pathosformel, суть которых идентична теории культурных архетипов К. – Г. Юнга.

Атлас был задуман Варбургом как карта, фиксирующая процесс миграции Pathosformel, как «репрезентация жестов западного человечества в виртуальном движении – от греческой классики до фашизма»[1]. Опираясь на собственную метонимику и интуитивную логику, Варбург стремился соединить символические образы в трансисторическом пространстве Атласа и составить синоптическую карту движения «Pathosformel» в разных культурно-исторических проекциях. Сложившиеся в античной культуре формулы телодвижений он исследовал в истории искусства и культуры как «формы, выражающие максимальную внутреннюю взволнованность»[24], «энграммы, запечатлевшие опыт страсти»[24].

«Атлас Мнемозины» – комбинаторный эксперимент Варбурга, должен был графически зафиксировать невербальную суть эволюционного отбора, нашедшего свое отражение в языке пластических искусств. «Атлас» мыслился ученым как проекция эволюционного развития классического языка кинесики. Эрвин Панофский отметил, что интерес к преобладающей роли «Pathosformel» в истории культуры привел 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 (Das-

einschicht) 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».[21, с.29-30]

В знаменитом докладе «Итальянское искусство и мировая астрология в палаццо Скифанойя в Ферраре», анализируя трансоисторический характер пластического языка тела, Варбург писал: «...я заметил, что стилизованная речь мускулатуры Поллайоло далеко превзошла античный язык жестов и, более того, драматическая мощь выражения языческих мифологических образов у юного Дюрера... воскрешает, по своей сути, подлинно греческие «формулы страсти» (Pathosformel), которые подарила художнику Верхняя Италия» [4, с.194].

Исследуя роль античной кинесики в культуре Ренессанса, Варбург отмечал механизм эмпатии. Многие представители гуманистической культуры стремились идентифицировать свое происхождение с античной генеалогией. Использование античной традиции в культуре и искусстве отражало стремление не столько внешне подражать античности, сколько при помощи кинесики вживаться в ее образы. Анализируя механизмы творческого мышления Боттичелли и суть антицизированных образов в композициях «Весна» и «Рождение Венеры», Варбург отмечал, что художник использовал только внешнюю оболочку древней легенды. Цель Боттичелли заключалась в «создании собственного идеализированного миротворчества. И в основе этого творчества лежала, прежде всего, сама античная пластика, позволившая ему воочию увидеть, как греческие боги совершенно в духе Платона водят свои хороводы в небесной высоте»[3, с.217]

Бессознательный характер восприятия пластической выразительности мимики, движения и жеста в жизни и в искусстве, привлек внимание и последователя А.Варбурга – Эрнста Гомбриха. Указывая на архаические истоки изобразительных искусств, вслед за неозволюционной теорией Конрада Лоренца он также исследует довербальные функции мимики, движения и жеста, отмечает их первичное значение по отношению к опыту вербальной коммуникации. Указывая на архаическую природу пластического языка изобразительных искусств, Эрнст Гомбрих подчеркивает его связь с магическими функциями первобытного искусства, тотемными обря-

дами и ритуалами: «...Вера в магический знак обозначаемой вещи имеет глубокие корни в изобразительном искусстве. В то время как слова понимались как условные знаки, которыми можно играть, изменяя их значение и не затрагивая суть бытия, картина всегда выполняла роль своего рода двойника, который не смели повредить, опасаясь, что это может травмировать человека или само бытие. Визуальные образы издавна наполнялись магическим значением. Ритуальное обращение к визуальным образам самое распространенное из всех заклинаний. Традиции магического восприятия визуальных образов живы даже в современной цивилизации, и могут проявить свою власть, когда эго исторического субъекта теряет некоторую часть своей направляющей функции. Например, в период революционных преобразований уничтожают памятники правителей, покинутые любовники сжигают портреты неверных возлюбленных»[17, с.325].

В статье «Лицо и Маска: восприятие физиогномического сходства в жизни и в искусстве» (1985) Гомбрих утверждал, что портретное сходство условно и отражает лишь «общее впечатление» от воспринимаемого объекта и явления».[19, с.124] Исследователь обратил внимание на то, что мимика, движение и жест, в истории портретного жанра воспринимаются бессознательно, так как опираются по большей части не на знакомство с внешним обликом портретируемого, а на эмпатический отклик, телесную самоидентификацию зрителя и изображения. Подобный эффект возникает как результат восприятия того, что Варбург определил как Pathosformel, Гомбрих как психологическую маску. «Попытка вывить устойчивые черты в облике человека или явления, которые могут быть узнаны через поколения, могут быть названы маской. Важно то, что маска, это опознавательный знак, который дает толчок для последующих наблюдений».[19, с.124]

Анализируя исследования роли кинесики в формировании образного языка пространственных искусств можно проследить ряд совпадений относительно ее эволюционной роли. Начиная с трудов Чарльза Дарвина и Генриха Вельфлина, Аби Варбурга и завершая психоаналитическими исследованиями Эрнста Гомбриха, ученые сходятся в представлении о том, что кинесика относится к области невербальных универсалий, которые сходным образом и в равной мере понятны представителям разных культур.

**Библиография:**

1. Агамбен Д. Заметки о жесте // Агамбен Д. «Средства без цели. Заметки о политике. М.: Гилея, 2016. 148 с.
2. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного [1757]. М.: Искусство, 1979. 237 с.
3. Варбург А. Язычески-античное пророчество лютеровского времени // Аби Варбург. Великое переселение образов. СПб.: Азбука –классика, 2008. С. 217-270.
4. Варбург А. Итальянское искусство и мировая астрология в палаццо Скифаноия в Ферраре // Аби Варбург. Великое переселение образов. СПб.: Азбука –классика, 2008. С. 193-224, 194.
5. Ваняев 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. 135.
6. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения / Пер. А.А. Константиновой, В.М. Неvejeиной. СПб.: Азбука-классика, 1997. С. 5-19.
7. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 14-44.
8. Гелб М. Откройте в себе гения. Мн.: «Попурри», 2003. 544 с.
9. Дарвин Ч. Путешествие натуралиста на корабле Бигль. М.: Наука, 1983. 432 с. режим доступа [http://charles-darwin.narod.ru/beagle/последнее\\_последнее\\_обращение](http://charles-darwin.narod.ru/beagle/последнее_последнее_обращение) 20.03.2016
10. Дарвин Ч. Выражение эмоций у человека и животных. М.: Психология –классика, 2001. 370 с.
11. Кречмер Э. Строение тела и характер: ПедагогикаПресс, 1995. 607 с.
12. Лиманская Л.Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. М.: РГГУ, 2008. С. 260-294.
13. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб., М.: Университетская книга, 1997. 320 с.
14. Юнг Г.Г. Психика: структура и динамика. М.: Харвест, 2005. 416 с.
15. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Мн.: Харвест, 2004. 400 с.
16. Cassirer E. Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg // Mnemosyne. Beiträge zum 50 Todestag von Aby M. Warburg. Göttingen: Gratia-Verlag, 1979. 63 s.
17. Darwin Ch. The Correspondence of Charles Darwin. Vol.1 1821-1836. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 752p.
18. Gombrich E.H. Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 62 (1999) p.268-272.
19. Gombrich, E. H (with Ernst Kris) The Principles of Caricature. // British Journal of Medical Psychology, Vol. 17, 1938, P. 325.
20. Gombrich E. The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. N.Y., 1982. P. 124.
21. Panofsky E. A. Warburg // Mnemosyne: Beiträge. 1979, S.29-30.
22. Sir Joshua Reynolds. Discourses. London, 1824 P.36-158.
23. Vischer R. On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics” (1878)/ Empathy, Form, and Space, Problems in German Aesthetics, 1873–1893, eds H. Mallgrave and E. Ikonomou. Santa Monica, CA: Getty Center Publications, 1994 P. 89-124.
24. Warburg A. Einleitung (1929) // Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne / Hrsg. von M. Warnke. 3 Aufl. Berlin: Akademie-Verlag, 2008 S. 3-6.
25. Wölfflin, H. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur / Heinrich Wölfflin. München: Phil. Diss., 1886, S. 31.

**References (transliterated):**

1. Agamben D. Zametki o zheste // Agamben D. «Sredstva bez tseli. Zametki o politike. M.: Gileya, 2016. 148 s.
2. Berk E. Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashikh idei vozvyshennogo i prekrasnogo [1757]. M.: Iskusstvo, 1979. 237 s.
3. Varburg A. Yazycheski-antichnoe prorochestvo lyuteroovskogo vremeni // Aби Varburg. Velikoe pereselenie obrazov. SPb.: Azbuka –klassika, 2008. S. 217-270.
4. Varburg A. Ital'yanskoe iskusstvo i mirovaya astrologiya v palatstso Skifanoiya v Ferrare // Aби Varburg. Velikoe pereselenie obrazov. SPb.: Azbuka –klassika, 2008. S. 193-224, 194.
5. Vaneyan S. Aби Varburg glazami Ernsta Gombrikha: opyt simvolizma i kommentarii // Vestnik PSTGU. Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva. 2012. Vyp. 3(9). S. 135.

6. Vel'flin G. Klassicheskoe iskusstvo. Vvedenie v izuchenie ital'yanskogo Vozrozhdeniya / Per. A.A. Konstantinovi, V.M. Nevezhinoi. SPb.: Azbuka-klassika, 1997. S. 5-19.
7. Vel'flin G. Renessans i barokko. SPb.: Azbuka-klassika, 2004. S. 14-44.
8. Gelb M. Otkroite v sebe geniya. Mn.: «Popurri», 2003. 544 s.
9. Darwin Ch. Puteshestvie naturalista na korable Bigl'. M.: Nauka, 1983. 432 s. rezhim dostupa [http://charles-darwin.narod.ru/beagle/poslednee\\_poslednee\\_obrashchenie](http://charles-darwin.narod.ru/beagle/poslednee_poslednee_obrashchenie) 20.03.2016
10. Darwin Ch. Vyrazhenie emotsii u cheloveka i zhivotnykh. M.: Psikhologiya –klassika, 2001. 370 s.
11. Krechmer E. Stroenie tela i kharakter: PedagogikaPress, 1995. 607 s.
12. Limanskaya L. Yu. Opticheskie miry: estetika zreniya i yazyk iskusstva. M.: RGGU, 2008. S. 260-294.
13. Freid Z. Ostroumie i ego otnoshenie k bessoznatel'nomu. SPb., M.: Universitetskaya kniga, 1997. 320 s.
14. Yung G.G. Psikhika: struktura i dinamika. M.: Kharvest, 2005. 416 s.
15. Yung K.G. Dusha i mif: shest' arkhетipov. Mn.: Kharvest, 2004. 400 s.
16. Cassirer E. Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg // Mnemosyne. Beiträge zum 50 Todestag von Aby M. Warburg. Göttingen: Gratia-Verlag, 1979. 63 s.
17. Darwin Ch. The Correspondence of Charles Darwin. Vol.1 1821-1836. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 752p.
18. Gombrich E.N. Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 62 (1999) r.268-272.
19. Gombrich, E. H (with Ernst Kris) The Principles of Caricature. // British Journal of Medical Psychology, Vol. 17, 1938, R. 325.
20. Gombrich E. The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. N.Y., 1982. P. 124.
21. Panofsky E. A. Warburg // Mnemosyne: Beiträge. 1979, S.29-30.
22. Sir Joshua Reynolds. Discourses. London, 1824 P.36-158.
23. Vischer R. On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics" (1878)/ Empathy, Form, and Space, Problems in German Aesthetics, 1873–1893, eds H. Mallgrave and E. Ikonomou. Santa Monica, CA: Getty Center Publications, 1994 P. 89-124.
24. Warburg A. Einleitung (1929) // Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne / Hrsg. von M. Warnke. 3 Aufl. Berlin: Akademie-Verlag, 2008 S. 3-6.
25. Wölfflin, H. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur / Heinrich Wölfflin. München : Phil. Diss., 1886, S. 31.