

Проводится сравнительный анализ истоков восточного и европейского учения о стилях. Подчеркиваются качественно различные парадигмы восточной и западной традиций стиля: ориентация на общечеловеческие, объединяющие определения стиля (восточная) и выстраивание иерархии культур с центром в средиземноморском регионе (западная). Кризисные явления в современной архитектуре рассмотрены как практические последствия развития западных учений о стиле.

Ключевые слова: искусствоведение, стиль, теория стилей, архитектура, культура, запад, восток. /

The article presents the comparative analysis of the sources of the Oriental and European studies of styles. It highlights the qualitative difference between the paradigms of the eastern and western traditions of style: the eastern tradition focuses on universal, unifying definitions of style, while the western understanding of style is aimed at building a hierarchy of cultures, with Greco-Roman antiquity and the Mediterranean region being seen as an unconditional center. Crisis phenomena in modern architecture are considered as practical consequences of the development of western studies of style.

Keywords: art history; style; theory of styles; architecture; culture; west; east.



Быть стильным

Развитие понятия стиля в Восточной и Западной традиции /

текст
Константин Лидин /
text
Konstantin Lidin

1. Люди и боги едины в театре. Понятие стиля в санскритской поэтике

Давным-давно, то ли двенадцать тысяч, то ли полтора миллиона лет назад, когда миновал Золотой век критаюга, люди стали охочи до чувственных удовольствий, погрязли в желаниях и алчности, и одолели их зависть и гнев, и счастье их смешалось с горем.

Таким былинным зачином открывается, вероятно, самое древнее из дошедших до нас сочинений, посвященных стилю и стилистике – Бхарата Натьяшастра. Этот текст был записан на санскрите около второго века до нашей эры, но перед этим он почти тысячу лет существовал в устной традиции. В нем легендарный мудрец Бхарата рассказывает о том, как появился на земле театр (натья) и как он должен быть устроен [1].

Первый спектакль, согласно Натьяшастре, был создан и показан по прямому указанию верховного божества, создателя миров Брахмы. В театральном представлении Брахма соединил мудрость всех четырех священных текстов – Вед – и только в театре соприкасаются все люди, все касты (варны), боги, демоны, асуры и прочие дивные существа; театр соединяет всех и всё.

Великий мудрец Вишвакарма построил здание для первого театра, а Брахма повелел богам и дивам охранять его от недоброжелательных критиков. Стены, углы, колонны, внутренние помещения театра – все они получили своих хранителей из числа верховных богов. В дверях поставили бога смерти Яму, громовержец Индра стал около сцены, а в ее середине оставили место для самого Брахмы.

Далее Бхарата разъясняет слушателям теорию стилей, возникшую одновременно с первым театром. Существует, говорит он, четыре основных стиля: риторический (бхарати), патетический (саттвати), энергический (арабхати) и изящный (кайшики). Разумеется, у различных народов и в разные эпохи появляется также неисчислимо множество промежуточных и смешанных стилей, но каждый из них все же тяготеет к какому-то из четырех базовых [2].

Содержанием стилей и их отличием друг от друга слугит переживание, эмоция, которая лежит в основе стиля и формирует все его признаки и способы реализации. Такие эмоции (расы) также выделены в непрерывном

спектре переживаний в качестве базовых. Их восемь: наслаждение, смех, горе, гнев, героизм, страх, отвращение, удивление. Заметим, что в индийской традиции «наслаждение» (śṛṅgāra) очень близко соотносится с более привычным для нас названием эмоции «радость – гордость», а санскритское «смех» (hāsyā) тесно связано с эмоцией стыда. Индийские представления о смешном обычно включают ситуации позорные и нелепые, не злорадные, а скорее постыдные [3].

Необходимо заметить, что санскритская поэтика и драма играет в индийской культуре гораздо более значительную роль, чем в западных культурах, начиная с античности. Ритм и звучание поэтической, драматической речи служило основой всей индийской эстетики с незапамятных времен и до сегодняшнего дня. Пристрастие к театральному искусству проявляется не только в характерной стилистике индийских фильмов, но даже в традициях индийской математической школы. Не зря именно индусы придумали ноль, символический аналог паузы, – а какая же пьеса может обойтись без драматических пауз между репликами? Принесенные в Европу арабами понятия алгебры и алгоритма также связаны с театральностью: ведь само представление о том, что последовательность операций (функцию, алгоритм) можно исследовать в отрыве от объекта, над которым совершаются эти операции – основа любого сценария, либретто или пьесы.

2. Стиль убеждает. Понятие стиля в греко-римской риторике

Греко-римская античность пришла к теории стилей уже в своей зрелой, классической фазе развития. Относительно малоизвестная книга Аристотеля «Риторика» содержит главу «О стилях», где Философ дает по обыкновению подробное и последовательное рассмотрение вопроса. Из текста понятно, что Аристотель полагает именно риторике, то есть искусству убедительно и логично говорить, основой для определения стиля. Собственно говоря, определяя стиль и градацию стилей от «лучшего» к «худшему», античная философия имеет в виду только одну цель – убеждение слушателя и один способ для этого – логическое, последовательное выстраивание



To Be Stylish

The Development of the Concept of Style in the Eastern and Western Tradition

аргументации. Для Аристотеля существует только один стиль – умеренно рассудочный и умеренно пафосный, умеренно сжатый и пространный, причем мерой служит его конечная убедительность и воздействие на слушателя. Та манера, которая не достигает этой цели, есть «плохой» стиль или вообще не стиль [4, с. 15–127].

Пятью веками позже, в римский период античности появились сочинения о стиле Дионисия Галикарнасского и Деметрия (возможно, известного перипатетика Деметрия Фалерского). К первому веку нашей эры античные философы накопили изрядный опыт взаимодействия с азиатскими культурами, в том числе – с индийской. Но базовые принципы учения о стиле остались прежними. Понятие стиля рассматривается на основе риторики, искусства убедительного красноречия. Отсюда – преимущественная опора на логику, общее недоверие к эмоциональной стороне понятия стиля и манипулятивная заданность. Индусские теоретики стиля исходят из задачи поисков наиболее общих мотивов, объединяющих людей всех каст с богами и дивами в совместном переживании разнообразных эмоций. Греко-римские эстетики ищут наиболее действенные приемы и способы повлиять на людей, соблюдая наиболее эффективный для этого стиль и манеру.

Тем более любопытно, что Деметрий приходит к системе стилей, очень похожей на систему Бхараты. Он пишет: «Существует четыре основных стиля (ἡαλλο χαραχτρεσ): простой (ισηηνοσ). величественный (μεγαλολετο), изящный (υλαθυροσ) и мощный (δεινοσ) и сверх того различные их сочетания. Но не всякий стиль может вступать в сочетания с любым другим. Так, изящный стиль сочетается с простым и величественным, мощный с ними обоими. И только стиль величественный не сочетается с простым, напротив, эти два стиля противоположны друг другу, несовместимы и как бы исключают один другой.

...Мы видим, что, за исключением двух противоположных друг другу стилей, прочие могут вступать в любое сочетание друг с другом. Так, например, в стихах Гомера и в повествовании Ксенофонта, Геродота, да и многих других величавость соединяется с мощностью и вместе с изяществом выражения. Таким образом, число стилей

речи, очевидно, таково, какое указано нами. А воплощение их должно соответствовать случаю и иметь определенную форму» [4, с. 244].

3. Север – на запад, юг – на восток. Понятие стиля в древнекитайской культуре

В последующие полторы тысячи лет теория стилей практически перестала волновать европейских философов. Византийская эстетика породила целую череду ярких, своеобразных художественных стилей в архитектуре, изобразительных искусствах (особенно декоративно-прикладных) и различных жанрах словесности – но ни одной значимой теоретической рефлексии на тему стиля. Даже самый этот термин практически не встречается в писаниях византийских авторов [5].

На другом краю азиатской части света в те же сроки вызревала и формировалась китайская искусствоведческая «теория двух школ». Китайская эстетика неразрывно связана с искусством каллиграфии. Начертания иероглифов формируют не только внешнюю, изобразительную сторону китайского искусства, но и базовую методологию его восприятия. Как иероглифы складываются из ограниченного числа элементов, каждый из которых с незапамятных времен сохраняет неизменную форму и смысл, так и любой художественный образ воспринимается как многослойный, наполненный намеками и аллюзиями смысловой «пирог». Культ предков глубоко проникает в самую основу китайской культуры, так что любое произведение искусства в первую очередь воспринимается в качестве набора цитат или ссылок на произведения мастеров прошлого. Те, в свою очередь, также являются лишь сочетаниями ранее открытых элементов, и так – до начала времен, от легендарных мудрецов и правителей тысячелетней старины, которые были вдохновлены самим Небом. В результате понятие стиля в китайской традиции оказывается тесно связанным с конкретным именем того или иного древнего мастера [6].

Примерно к X веку н. э. (эпоха Сун) в Китае начинает формироваться искусствоведческая школа на основе двух ветвей чань-буддизма. Процесс идет небыстро, и в окончательном виде теория двух стилей складывается только к XVI веку (эпоха Мин).

^ Гу Кайчжи. Иллюстрации к роману «Фея реки Ло». Музей-дворец Гугун, Пекин



^ Коллажи, построенные из различных по происхождению элементов с соблюдением принципа единства стиля. Эти изображения используются в специальной программе «Стиль-Контакт» для определения области стилистических предпочтений покупателя (разработка автора).
Изображения построены как «псевдореклама», с имитацией узнаваемых композиционных приемов. Все надписи служат чисто декоративным целям, сделаны на искусственном «рыбьем» языке и не имеют смысла

Северная школа сешэн (изображающая жизнь), которую также называют гунби (тщательная кисть) или цайхуа (многоцветная живопись), ведет свое начало от пейзажиста эпохи Тан (VII–X век н. э.) Ли Сы-сюня. Эта школа отличается декоративностью, многоцветностью и стремлением к повествовательности. Яркая живопись по шелку в виде многометровых свитков изображает серии иллюстраций к классическим романам и бытовым новеллам, иногда прямо напоминая некие средневековые комиксы. Архитектура в стиле сешэн также отличается декоративностью, ярким многоцветьем и причудливой, богатой детализировкой.

Южная школа вэньжэньхуа (живопись литераторов или ученых), также известная под названиями сеи (изображающая идею) или мохуа (монохромная живопись), избегает многоцветности и предпочитает живопись черной тушью. Условность, эскизность этой школы скорее передает не внешний облик вещей, а их идеи, сути. Патриархом этой школы был Ван Вэй – великий поэт, живописец, государственный деятель и философ эпохи Тан [7].

Любопытна судьба двух китайских стилей. Северная школа в Новое время стала популярна в Европе и породила массу подражаний в виде стилистики шинуазри. Пестрое многоцветье, причудливые извивы линий и подробная детализировка этого стиля оказали огромное влияние на зарождающийся модерн. Южная школа, напротив, в основном оказала влияние на искусство Японии и во многом сформировала стилистику, которая теперь во всем мире считается характерной особенностью именно японской национальной культуры, в том числе – архитектуры, включая метаболистов.

4. Порядок и последовательность. Понятие стиля в европейском искусствоведении

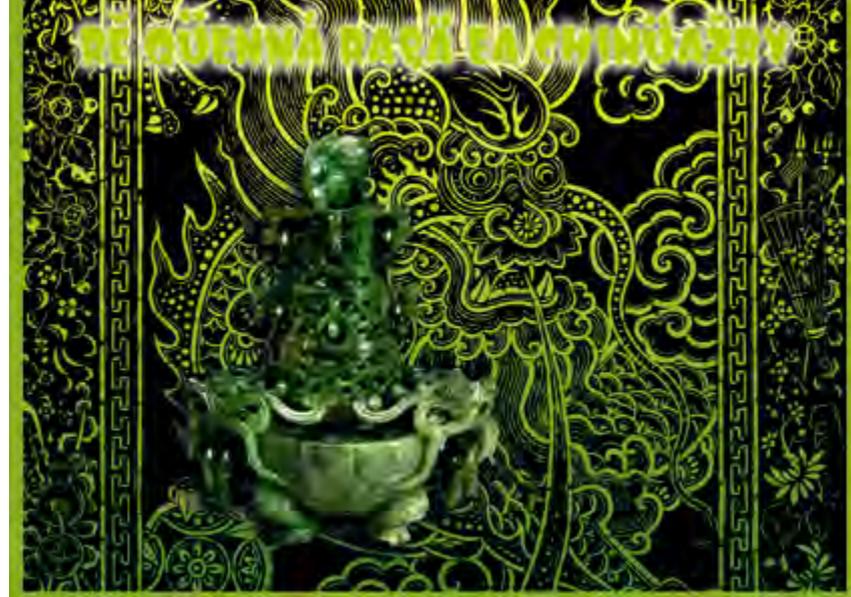
Возрождение интереса к теории стилей принято связывать с работами Иоганна Винкельмана. Его определение стиля как набора деталей (стилеобразующих элементов) позволило ему создать четкую и последовательную картину смены стилей – от Древнего Египта к античности, готике, ренессансу, барокко и классицизму. В системе Винкельмана классическая греко-римская античность

объявляется абсолютной стилистической вершиной, а вся история искусств заключается в смене периодов забвения и возрождения этих идеальных образцов [8].

Ясная и предельно логичная система Винкельмана и сейчас обладает несомненной привлекательностью. Но с годами ее кардинальные недостатки все же становятся все заметнее. Прежде всего, она полностью сосредоточена на одном лишь регионе, расположенном вокруг Средиземного моря. В этом отношении хотелось бы привести характерную цитату из книги Кон-Винера (1916): «Наше понятие о красоте, безусловно, относительно, и его нельзя применять в этом случае. Не только мнения отдельных людей, но и вкусы целых эпох далеко расходятся между собой. Достаточно напомнить, что каждая эпоха считала за самое благородное выражение красоты каждый раз другой период греческой и римской древности: от нашей любви к строгим произведениям раннего дорического стиля до признания стилем барокко высокой ценности за поздним римским искусством» [9, с. 264]. Автору даже в голову не приходит, что какая-то эпоха может принять за образец произведения, вовсе не относящиеся к греко-римской античности. Сегодня такая «медитерраноцентричность» выглядит все менее обоснованной – по мере того, как центр тяжести общечеловеческой культуры все заметнее смещается в Азию.

Надо заметить, что высокомерное положение «учителей человечества», которое занимает европейская эстетическая мысль, весьма болезненно сказывается и на развитии российской культуры. Так, именно это обстоятельство долго тормозило (и сейчас еще тормозит) осознание русской иконописи в качестве самостоятельного стиливого направления.

В 1814 году Иоганн Вольфганг Гете обратился к российскому правительству с просьбой предоставить ему подробную информацию о суздальской школе иконописи. Главу немецких романтиков интересовало, соблюдают ли современные иконописцы «старинный священный стиль» [10, с. 371]. По-видимому, просьба так ошеломила российскую сторону, что ни правительство, ни Академия наук, ни знаменитый историк Н. М. Карамзин так и не откликнулись. Впрочем, интерес Гете к русской иконе



был обусловлен поисками римско-византийских корней именно немецкой культуры и обоснованием тезиса об ее античном происхождении. Гете надеялся найти в палехских и сурдальских иконах «недостающее звено» между Римом и Веймаром [11].

В последующие столетия многие теоретики искусства обращались к проблеме стиля. Академик А. Ф. Лосев дает всесторонний обзор понятий стиля, наработанный европейскими исследователями – от Бюффона до модернистов. Отдельная глава его фундаментального обзора посвящена различным словарям и энциклопедиям, трактующим понятие стиля. Во второй части своей книги Лосев дает собственную трактовку этого понятия в очень необычной форме. Почти весь текст второй части представляет собой отрицание различных способов понимания стиля. Стиль – это НЕ чувственный образ, но и НЕ отвлеченная идея, это также и НЕ соединение чувственного образа с отвлеченной идеей. Не содержание предмета и не его форма, и не слияние того и другого. Стиль – не прием и не структура произведения, не модель произведения и не метод его построения. Он не есть единичность и не есть множественность, он не является созерцательной предметностью, но и не сводится к производственно-утилитарному использованию произведения. Он не относится полностью к личному, индивидуальному, но и не исключает его в пользу общественного. Стиль идеологичен, но не сводится к идеологии. Стиль не есть только отражение действительности, но и обратное воздействие на действительность. Он не полностью природное явление, но и не полностью искусственен. Связан и зависим от исторических процессов, но и не является только их выражением.

В последней части исследования Лосев приводит свое определение стиля: «...художественный стиль есть принцип конструирования самого художественного произведения, взятого во всей его полноте и толще, во всем его художественном потенциале, но конструирование – на основе тех или иных первичных впечатлений от жизни у художника, на основе тех или иных его жизненных ориентиров, пусть первичных, пусть неосознанных, пусть надструктурных, пусть надидеологических» [12, с. 213].

В работе А. Ф. Лосева ясно видна вторая (и главная) проблема, заложенная в подходе Винкельмана – умозрительность. Если мы попробуем применить это определение к повседневным практическим задачам архитектурного проектирования, становится очевиден его абсолютный релятивизм. Определение Лосева можно было бы смело рекомендовать в качестве основы для искусствоведческого изучения постмодернизма. Любой предмет, строение, действие любого человека, который заявлен в качестве «художника», автоматически становится выразителем стиля. Знаменитый писсуар Марселя Дюшана превратился в произведение искусства и стал образцом и носителем стиля «реди-мейд» только оттого, что участвовал в выставке Общества независимых художников. Практические последствия такого понимания стиля катастрофичны – от безграничного умножения разнообразных «измов» в современном искусстве до массового нашествия дилетантов и самозванцев в сферу архитектуры и дизайна. Многочисленные курсы, школы, самодеятельные университеты, институты и академии дают любому желающему возможность быстро и недорого получить «диплом» архитектора или дизайнера и претендовать на профессиональную деятельность в этой, еще недавно элитарной сфере. Мало того, каждый такой «креатор» может претендовать на создание собственного персонального стиля (очередного «изма»). Если он заявляет, что изобрел новый принцип конструирования художественного произведения на основе своих неповторимых первичных впечатлений от жизни – то и возразить ему, в общем-то, нечего.

К сожалению, сложившаяся система оказалась весьма удобной для обоснования преимуществ северо-западной группы культур перед юго-восточными (азиатскими и африканскими). Кроме того, субъективизм понимания стиля играет огромную роль на рынке произведений искусства, от модной одежды до архитектуры. Рыночная стоимость произведения зачастую определяется субъективным мнением эксперта, а обоснованием оценки служат туманные рассуждения, насыщенные «измами». Естественно, что на таком фоне существование независимых, неангажированных экспертов становится все более проблематичным.



< Украшения из жемчуга неправильной формы, давшие название стилю барокко, на фоне деревянных скульптур Храма Истины в Паттайе, Таиланд. Несмотря на значительные расстояния между этими культурными явлениями (как во времени, так и в пространстве), сходство вполне очевидно. Близкие эмоциональные состояния порождают и похожие приемы построения образа.

5. Последовательное вхождение в тупик. Практические последствия развития понятия стиля в западной традиции

В течение двадцатого века понимание стиля, заложенное Винкельманом и развитое поколениями искусствоведов, по-видимому, завело в тупик. Релятивизм, неизбежно следующий из декларативной и спекулятивной методологии, привел к крайне неприятным последствиям. Можно сказать, что мейнстрим сегодняшней архитектурно-дизайнерской практики разделен на два рукава. Один, послушно следуя всеядным рекомендациям постмодернистской теории стилей, развивается под девизом «Разрешается все, что нравится» – и приводит к поразительным образцам китча, эклектики, панка и безудержного экспрессионизма. Разрушительный пафос этих хаотичных направлений особенно заметен в быстро растущих городах Юго-Восточной Азии и Восточной Европы. Афины и Стамбул, Бангкок и Пномпень – это города-катастрофы, в которых беспорядочная застройка и дикие нагромождения разностильных фрагментов создают местами уже какое-то апокалиптическое впечатление [13].

Второй вариант мейнстрима, в ужасе от победного шествия хаоса, идет путем аскетического минимализма. Серый бетон, украшенный серым алюминием, плоские фасады и простейшие объемы, пустые интерьеры, избегающие каких-либо акцентов – архитектура хранит молчание, пытаясь противопоставить его оглушительной какофонии китча. Получается неважно. Китч просачивается сквозь серый бетон – рваными ритмами, диссиметрией форм, конфликтующими фактурами и напряжением материала, который заставляют принимать чуждые ему формы. Параметризм, на который еще недавно возлагались большие надежды в назревшей задаче рождения нового большого стиля, демонстрирует яркий пример таких процессов [14].

Возможно, приходит, наконец, время пересмотра понятия стиля? Может быть, самодовольный медитерраноцентричный взгляд на мировую культуру, игнорирующий тысячелетний азиатский опыт, исчерпал себя?

Определение стиля, основанное на парадигме Натяшастры, сосредотачивается на переживании эмоциональных состояний. Стилеобразующие признаки – перцептив-

ные атрибуты этих самых эмоциональных состояний, образующие цельные комплексы. Например, сердцевину стиля барокко образует группа эмоций «радость – гордость» («наслаждение» по классификации Бхарати), и он занимает положение между патетическим и энергическим стилями. Тогда его признаки – яркость, многоцветность, динамика (диагональность), ритмичность, четкая артикуляция деталей, звонкость и громкость, сладкие и пряные вкусо-запахи (если речь идет о барочной кухне), а не волюты, S-образные линии, «золотое золото по золоту» и пышнотелые «рубенсовские» модели. При таком определении становится видно, что ближе всего к барокко находятся не ренессанс или ампи́р, близкие к нему исторически и географически. «Родственники» барокко – китайский стиль цайхуа, яркий, цветной и обильный, индийский стиль эпохи Гурджара-Пратихара, тайландская культура Дваравати...

Заключение

В 1829 году юный гимназист Николай Гоголь опубликовал за свой счет романтическую поэму-идиллию «Ганц Кюхельгартен». В ней будущий классик описывает свои впечатления от посещения руин Парфенона и обращается к античным богам:

Но вы пропали, я один.
Опять тоска, опять досада;
Хотя бы Фавн пришел с долин;
Хотя б прекрасная Дриада
Мне показалась в мраке сада.
О, как чудесно вы свой мир
Мечтою, греки, населили!
Как вы его обворожили!
А наш – и беден он, и сир,
И расквадрачен весь на мили.

И снова новые мечты
Его, смеясь, обнимают;
Его воздушно подымают
Из океана суеты [15, с. 70].

Преобладающая сегодня теория стилей слишком уж жестко раковрачивает на милю и столетия живую ткань общечеловеческой культуры. Избыточная рассудочность и стремление к эффективному воздействию на людей – дидактическому, а иногда и меркантильному – засушивает и обескровливает теорию, а вслед за ней и практику архитектуры и дизайна.

Дождемся ли нового подъема на ярких, общечеловеческих крыльях разноцветных переживаний?



Литература:

1. Ватсяян К. Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. – Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2009
2. Бхарата. Натьяшастра. Перевод фрагментов с санскрита И. Д. Серебрякова. // Столестиковый лотос: Антология древнеиндийской литературы. Пер. с санскрита и древнетамильского. Сост., вступит, статья И. Д. Серебрякова. – Москва: Издательская фирма Восточная литература РАН, 1996. – С. 360–369
3. Алиханова, Ю. М. К истокам древнеиндийского понятия «раса» // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1988. – С. 161–184
4. Античные риторика/под ред. А. А. Тахо-Годи. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1978
5. Бычков, В. В. Византийская эстетика: Исторический ракурс. – Москва – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017
6. Рыков, С. Ю. Древнекитайская философия: Курс лекций. – Москва: ИФРАН, 2012
7. Завадская, Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – Москва: Искусство, 1975
8. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – Москва: В. Шевчук, 2009
9. Кон-Винер, Э. История стилей изящных искусств/пер. М. Ф. Сергеев. 2-е издание, испр. и доп. – Москва: Космос, 1916
10. Гете, В.-И. Статьи и мысли об искусстве/под ред. А. С. Гушина. – Москва – Ленинград: Искусство, 1936
11. Юренева, Т. Ю. Русская икона в европейских музейных собраниях/Вестник славянских культур. – 2017. – Т. 45. – С. 176–189
12. Лосев, А. Ф. Учение о стиле/общ. ред. и сост. А. А. Тахо-Годи; вст. статья К. В. Зенкина. – Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019
13. Ugly Istanbul: An activist fights the eyesores of urbanisation <https://observers.france24.com/en/20180416-turkey-istanbul-ugly-urbanisation-concrete-twitter> (дата обращения: 10.10.2019)
14. Мелодинский, Д. Л. Художественная практика архитектуры параметризма: восторги и разочарования// Architecture and Modern Information Technologies. – 2017. – № 4 (41). – С. 6–23. – URL: http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/01_melodinskij/index.php (дата обращения: 10.10.2019)
15. Гоголь, Н. В.: полн. собр. соч. в 14 томах. – Том 1. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1940

References

- Alikhanova, Yu. M. (1988). K istokam drevneindiiskogo ponyatiya "rasa" [To the sources of the ancient Indian notion of "rasa"]. In *Arkhaiskii ritual v folklornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh* (pp. 161-184). Moscow: Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury.
- Bkharata. *Natyashastra*. (1996). (I. D. Serebryakov, Trans.). In I. D. Serebryakov (Ed.), *Stolepestkovi lotos: Antologiya drevneindiiskoi literatury. Per. s sanskrita i drevnetamilskogo* (pp. 360-369). Moscow: Izdatelskaya firma "Vostochnaya literatura" RAN.
- Bychkov, V. V. (2017). *Vizantiiskaya estetika: Istoricheskii rakurs [Byzantine aesthetics: a historical view]*. Moscow – Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ.
- Cohn-Wiener, E. (1916). *Istoriya stilei izyashchnykh iskusstv [The history of fine arts styles]* (M. F. Sergeev, Trans.) (2nd ed.). Moscow: Kosmos'.
- Goethe, W. J. (1936). *Statyi i mysli ob iskusstve [Articles and thoughts about art]*. A. S. Gushchin (Ed.). Moscow – Leningrad: Iskusstvo.
- Gogol, N. V. (1940). *Complete set in 14 volumes (Vol.1)*. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR.
- Losev, A. F. (2019). *Uchenie o stile [Studies of style]*. A. A. Takho-Godi. Moscow; Saint Petersburg: Nestor-Istoriya
- Melodinsky, D. (2017). *Parametric architecture – practice of art: The delights and disappointments*. *Architecture and Modern Information Technologies*, 4(41), 6–23. Retrieved October 10, 2019 from http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/01_melodinskij/index.php
- Rykov, S. Yu. (2012). *Drevnekitaiskaya filosofiya: kurs lektsii [Ancient Chinese philosophy: series of lectures]*. Moscow: IFRAN.
- Takho-Godi, A. A. (Ed.). (1978). *Antichnye ritoriki [Ancient rhetorics]*. Moscow: Izd-vo Mosk. un-ta.
- Ugly Istanbul: An activist fights the eyesores of urbanization. (2018, April 16). Retrieved October 10, 2019 from <https://observers.france24.com/en/20180416-turkey-istanbul-ugly-urbanisation-concrete-twitter>
- Vatsyayan, K. (2009). *Nastavlenie v iskusstve teatra: "Natyashastra" Bkharaty [Instructions in the theatrical art: Bkharata's "Natyashastra"]*. Moscow: Izdatelskaya firma "Vostochnaya literatura" RAN.
- Wölfflin, H. (2009). *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve [Principles of art history: The problem of the development of style in early modern art]*. Moscow: V. Shevchuk.
- Yureneva, T. Yu. (2017). *Russkaya ikona v evropeiskikh muzeinykh sobraniyakh [A Russian icon in the European museum collections]*. In *Vestnik slavyanskikh kultur* (Vol. 45, pp. 176-189).
- Zavadskaya, E. V. (1975). *Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaya [Aesthetic problems of painting in ancient China]*. Moscow: Iskusstvo.