

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В СОВЕТСКУЮ ЭПОХУ ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ, ИЛИ КАК МЫ ЖИЛИ БЕЗ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА

Татьяна Шоломова

Татьяна Валентиновна Шоломова – кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики и этики РГПУ им. А. И. Герцена

E-mail: tatanasholomova@yandex.ru

Предметом рассмотрения является судьба статьи В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» и содержащихся в ней идей в отечественной эстетической и культурологической мысли. Беньямин описывал современную ему ситуацию, когда на смену классическим формам искусства, существующим в единственном «или в немногом количестве» экземпляров и предназначенным для индивидуального восприятия и эстетического воздействия, приходит сначала техническое репродуцирование (фотография), а потом и кино, связанное с материальным носителем весьма специфическим образом. Фотография облегчает репродуцирование и доставку малодоступных раньше произведений искусства широким массам, что приводит к утрате произведениями искусства таинственной «ауры». Кино изначально не обладает аурой (да и не нуждается в ней) и осуществляет свое воздействие на массового зрителя принципиально иными методами, которые, в свою очередь, приводят к серьезным политическим последствиям, жертвой которых в конце концов стал сам Беньямин. Но советские эстетика и теория культуры не были знакомы с идеями Беньямина, ничего не знали об ауре и о возможности ее утраты в процессе технического репродуцирования,

и поэтому видели в репродуцировании произведений искусства завоевание социализма и надежное средство просвещения масс. Тем удивительнее, что после публикации перевода в 1996 году самой востребованной и постоянно повторяемой оказалась как раз концепция ауры и возможности ее утраты.

Ключевые слова: аура, живопись, оригинал, копия, фотография, кино, техническое репродуцирование, автографические виды искусства, аллографические виды искусства, просвещение масс.

A WORK OF ART IN THE SOVIET ERA OF TECHNICAL REPRODUCIBILITY, OR HOW WE LIVED WITHOUT WALTER BENJAMIN

Tatyana V. Sholomova – Ph.D., Senior Lecturer of Aesthetics and Ethics Department, Herzen State Pedagogical University, Sankt-Petersburg, Russia

E-mail: tatyanaasholomova@yandex.ru

The subject of consideration is the fate of V. Benjamin's article "A work of Art in the era of technical reproducibility" and the ideas contained therein in Russian aesthetic and cultural thought. Benjamin described a modern situation in which classical art forms, existing in a single (or in a few) copies and intended for individual perception and aesthetic impact, are replaced first by technical reproduction (photography), and then by cinema, which is associated with a material medium in a very specific way. Photography facilitates the reproduction and delivery of previously inaccessible works of art to the general public, which leads to the loss of the mysterious "aura" of works of art. Cinema initially does not have an aura (and does not need it) and exerts its influence on the mass audience by fundamentally different methods, which, in turn, lead to serious political consequences, of which Benjamin himself eventually became a victim. But Soviet aesthetics and cultural theory were not familiar with Benjamin's ideas, did not know anything about the aura and the possibility of its loss in the process of technical reproduction, and therefore saw in the reproduction of works of art the conquest of socialism and a reliable means of educating the masses. It is all the more surprising that after the publication of the translation in 1996, the concept of aura and the possibility of its loss turned out to be the most in demand and constantly repeated.

Keywords: aura, painting, original, copy, photography, cinema, technical reproduction, autographic art, allographic art, enlightenment of the masses.

Постановка проблемы

Статья В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» была написана в 1936 г. по-английски, впервые опубликована в 1960 г., а первый русский перевод появился в 1996 году. До этого момента никого из отечественных авторов не волновала проблема утраты ауры произведением искусства вследствие появившейся возможности технически (у Беньямина речь идет о фотокопиях) его воспроизвести.

Таким образом, на поставленный в заглавии статьи вопрос «как мы жили без Вальтера Беньямина» существует вполне определенный ответ: жили хорошо. Если не знать про «ауру» и про то, что техническая воспроизводимость произведения искусства должна разрушать эту ауру, то произведение искусства удивительным образом благополучно копируется и транслируется при помощи практически любых технологий, и ничего страшного с ним не происходит. Напротив, технологические возможности рассматривались как способ донести сведения о как можно большем количестве произведений искусства до широких народных масс, то есть как инструмент просвещения. Многочисленные примеры из истории отечественной эстетики и теории культуры свидетельствуют об этом.

Тем удивительнее эффект от введенной в отечественный философский обиход статьи: у всех заинтересованных лиц словно пелена спала с глаз, и мысль об утрате ауры произведения искусства (и предполагаемых вслед за этим печальных последствиях) кочует из статьи в статью и из дипломной работы в дипломную работу в качестве банальности, при том что авторы нередко не утруждают себя ни необходимостью пояснить, что такое аура, ни в чем именно состоит и к чему конкретно приводит ее утрата; не ставят даже ссылки на текст Беньямина. Из общего контекста кажется, что вообще все произведения искусства теряют ауру, что и приводит к возникновению какого-то невосполнимого дефекта произведений современного искусства, с которым надо считаться либо принимать его с оговорками.

Статья все-таки шире критики технического воспроизведения, которое сто лет назад было явлением гораздо более

новым, чем сейчас, и не настолько привычным. Помимо «традиционных» видов искусства, Беньямин описывает фотографию и кино как изначально не обладающих аурой, поскольку фотографирование произведений искусства как раз и приводит к тому, что ауры у них на фотоснимке больше нет, потому что «механический глаз» не в силах схватить и удержать ее. А кино изначально проигрывает театральному действию – и как обладающему аурой, и как обладающему исторической преемственностью: самая бездарная любительская постановка «Фауста» восходит к веймарской премьере пьесы, а современный фильм – нет. (Benjamin, 1996, 22) Кино по природе своей лишено ауры, и по этой причине оно на совершенно иных принципах основывает свое исключительное влияние на массы, что приводит к далеко идущим политическим последствиям. Эту часть статьи нередко игнорируют.

Отдельным предметом рассмотрения может стать судьба концепции Беньямина в отечественной культуре: она долго не была представлена вообще никак. После публикации русского перевода в 1996 г. широчайшее распространение в отечественной культуре получили две идеи – ауры и утраты ауры (открытием стало то, что технически воспроизведенное искусство лишено ауры). По-хорошему, надо бы исследовать вопрос, как в отечественной культуре после 1996 г. жили и развивались эти две связанные между собой мысли, пока не превратились в общее место, повторяемое кстати и некстати, и какие процессы к этому привели. Надеюсь ответить на этот вопрос в будущем. Сейчас же хочу обратить внимание на то, что у нас была своя отечественная традиция трактовки роли технической воспроизводимости произведения искусства. Отечественная эстетика, а потом и отечественная теория культуры видели и описывали эту проблему прямо противоположным образом – как обладающую практически неограниченными возможностями в деле просвещения масс. Кино являлось для нас «важнейшим», но все остальное так же хорошо и практически полноценно транслировалось всеми доступными техническими средствами на неограниченное количество пользователей. (Vasineva, 2015, 75)

Поскольку концепция кино и его лишенного ауры технического влияния на массы и тех последствий (по преимуществу, политических), к которым влияние кино на массы приводит, требует отдельного анализа, в данном случае хочу обратиться к первой, более известной и цитируемой части статьи Беньямина, и еще раз рассмотреть обозначенные в ней проблемы с позиций современной эстетики.

Обсуждение

В общем и целом, эта первая часть статьи выглядит как предчувствие тех идей и концепций, которые появятся в мировой эстетике, в том числе прикладной, в последующие 90 лет. Переводчик и комментатор Беньямина С.Ромашко пишет о его способности «увидеть в небольших, порой просто мельчайших деталях нечто, неожиданно открывающее понимание самых серьезных проблем». (Romashko, 1996, 6-7) Именно такого рода детали и замечания, на первый взгляд незначительные, хотелось бы пристальнее рассмотреть. Например, если Беньямин восклицает, что «с фотонегатива можно сделать множество отпечатков; вопрос о подлинном отпечатке не имеет смысла» (Benjamin, 1996, 28), то современный арт-рынок отвечает, что этот вопрос как раз имеет смысл, потому что на него есть практический ответ: «то, что напечатал фотограф, и является оригинальным произведением». (Dmitriev, 2025) Тот случай, когда там, где искусствоведы могут спастись, арт-дилеры и юристы, на решающие вопросы продажи конкретного материального объекта и авторского права, вынуждены давать четкий ответ – что именно будет считаться оригиналом, подлежащим охране в соответствии с Гражданским кодексом, и что считает оригиналом и выставляет напоказ и на продажу автор снимка. Не негатив, не исходник, а обрезанный, ретушированный, пропущенный через фильтр и распечатанный кадр, который решил представить публике фотограф, а это всегда совершенно конкретный материальный объект, пусть и существующий иногда в некотором количестве экземпляров.

Но вернемся к концепции ауры, из которой не вполне понятно, что значат «ощущение дали, как бы предмет ни был близок», – самая внятная формулировка, привязанная к описанию

горной гряды, а не произведения искусства (Benjamin, 1996, 26), а также «бытие здесь и сейчас оригинала» (Ibid., 20) и «единственность» вещи. (Ibid., 26) Термин «аура» впервые был употреблен Беньямином в ранней статье «“Идиот” Достоевского» в словосочетании «аура русского духа». (Ibid., 27) Отличительной особенностью всего русского при этом называется стремление к бессмертию и молодость как единственный способ достижения бессмертия (поэтому такое значение в творчестве писателя имел образ ребенка)

Со временем от термина «аура» Беньямин не отказался, но понимать его стал противоположным образом: в «Произведении искусства» наличие ауры связано не с молодостью, а с солидным возрастом артефакта. Беньямин описывает как обладающие аурой совершенно конкретные произведения искусства – религиозные и старые (средневековые), причем говорит не обо всех видах искусства, а более всего о живописи, меньше об архитектуре, скульптуре, хоровом пении и театральном действии. Он упоминает Мону Лизу и ее старые копии (XVII-XIX вв.); античную статую Венеры; образ мадонны с младенцем; собор на площади и исполнение хорового произведения; «Сикстинскую мадонну»; веймарскую театральную премьеру «Фауста», полагая, что «уникальная ценность “подлинного” произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение». (Ibid., 26) Несколько особняком в его рассуждениях стоит архитектура как отдельный вид искусства, еще до возникновения технической воспроизводимости обладавший способностью «предложить предмет одновременного коллективного восприятия, как это <...> в наше время происходит с кино». (Ibid., 50) В концепции ауры речь идет не о «произведении искусства» вообще, а о том, что аурой и способностью ее утратить обладали и обладают произведения определенных видов искусства (живопись, по преимуществу), определенного возраста (старинные) и определенной направленности (религиозные, бывшие когда-то предметами культа, как статуя Венеры). Живописные произведения более поздних периодов, и тем более современного Беньямину искусства, аурой как будто бы не обладают, притом, что обладающим аурой

произведениям он противопоставляет фотографию и кино, а не современные ему скульптуру и живопись. Это противопоставление выглядит как смутное предчувствие концепции автографических и аллографических видов искусства Н. Гудмана. (Goodman, 1976) Автографические – это те, материальный оригинал которых создается в конкретный временной момент, то есть их появление теснейшим образом связано с биографией автора (визуальные искусства – живопись, скульптура, гравюра, литография); аллографические существуют во множестве экземпляров, каждый из которых является оригиналом (литература, музыка, театр, фотография, кино), а их оригинал не так сильно привязан к материальному носителю. Архитектура, по мнению Гудмана, занимает промежуточное положение (Ibid., 221) – и Беньямин эту промежуточность почувствовал и указал на нее, хотя руководствовался явно другими соображениями.

Что же касается фотографии, о которой речь шла выше и которую сам Беньямин рассматривал как средство бесконечного копирования уже существующих произведений искусства, то она, судя по современным арт-рыночным представлениям о том, как именно ее продавать и покупать, превратившись в товар и охраняемый объект авторского права, можно сказать, утратила (или сделала попытку утратить) собственную аллографичность и ведет себя как автографический вид искусства (хотя и множественный, конечно), но это предмет отдельного исследования.

Нельзя также не заметить указания на роль материального носителя произведений искусства, проскользнувшего в эпиграфе из П. Валери:

«Во всех искусствах есть физическая часть, которую уже нельзя больше рассматривать и которой нельзя больше пользоваться так, как раньше; она больше не может находиться вне влияния современной теоретической и практической деятельности». (Benjamin, 1996, 15)

Речь идет о материальном носителе произведения искусства и о том, в какой мере его в состоянии транслировать медиум (при всей неопределенности термина «медиум»

в современной теории искусства – под ним понимают как виды искусства, так и жанры, а могут понимать также и материал). (Esaak, 2025) И это притом, что именно медиум транслирует публике как то, что именно хотел сказать конкретный автор, так и то, о чем говорит весь вид искусства в целом: например, к концу XIX в. живопись, в точном воспроизведении реальности потесненная новым медиумом – фотографией, уходит на другой путь, на котором собственные законы живописи (возможность передачи объема на плоскости) становятся более важными, чем особенности человеческого зрения. Беньямину недостаточно, что репродукция дает реципиенту представление о художественном образе (обладает экспозиционной ценностью); для него важно, что технически изготовленная репродукция не сохраняет в себе ничего от главной ценности оригинала – его «единичности». Это можно было бы описать как утрату «автографичности» автографическим произведением искусства (но время еще не пришло), а ее заслугу – в доведении до сведения публики представления о копируемом произведении искусства, которого иногда иначе не получить, что не идет ни в какое сравнение с традиционными ценностями бытия «здесь и сейчас».

Но подлинная роль копии в культуре – скорее созидаящая и поддерживающая оригинал, чем разрушающая. Т. Кулка заметил, что даже искусствоведы сегодня, принимая экспертные решения, редко имеют под рукой все необходимые оригиналы, и делают свои выводы по копиям (Kulka, 2005, 68), что дает повод поразмыслить о плодотворной роли копии в человеческой культуре вообще, возвращаясь к временам марксистско-ленинской эстетики и теории культуры, имевших свои представления и о том, зачем нужна копия, и о роли технического копирования в деле эстетического освоения действительности. В качестве доказательства того, что если не знать об утрате ауры, то она и не будет иметь никакого значения, процитирую Е. В. Дукова: городские квартиры «стали средоточием значительных ценностей мировой культуры, здесь собраны лучшие образцы художественной литературы, альбомы, грампластинки, слайды, чеканка, видеозаписи» и, как итог, – в квартирах «традиционно публичные формы

культуры» превратились в «интимно-личностные», в каком-то смысле они уравнились с книгой. (Dukov, 1988, 18) Кроме художественной литературы и чеканки, это в высшей степени показательный ряд технически воспроизведенных произведений искусства – и даже никаких сомнений нет по поводу того, что произошло с картинами, помещенными в альбомы. А ведь тут должно быть что-то вроде рассуждения, что «даже в самой уникальной репродукции отсутствует один момент: *здесь и сейчас* произведения искусства, то есть его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится». (Benjamin, 1996, 19) «Наши квартиры стали средоточием ценностей мировой культуры», – писал Дуков, хотя практически все вышеперечисленные ценности находились в советских квартирах исключительно в виде копий. Нельзя не обратить внимание на его трактовку этого общения с копиями и доступность художественных произведений в виде копий: благодаря превращению «традиционных публичных форм культуры» в «интимно-личностные», общение с ними стало таким же интимным и личным, как общение с книгой. По-хорошему, это наш ответ на критику фотографии собора – при помощи фотографии произведение искусства делает шаг навстречу публике; «собор покидает площадь <...> чтобы попасть в кабинет ценителя искусства». Репродукция не затрагивает качеств произведения искусства, но обесценивает его, по словам Бенямина (Ibid., 21), но зато она делает архитектурное сооружение предметом не одновременного массового восприятия, а «интимно-личностного», по крайней мере, в конкретной ситуации просмотра художественных альбомов.

Уже после Второй мировой войны М. Фридлендер, в свою очередь, рассуждая о роли фотографической репродукции, но, возможно, и не зная о статье Бенямина, написал: «Представьте себе, что испытывал любитель искусств, который попадал в Кастельфранко и видел алтарь, выполненный Джорджоне, в те времена, когда фотографии не существовало, – ведь для него эта встреча с великим творением могла быть и последней. Можно вообразить, какое возбуждение испытывал он при этом и как это усиливало его способность к восприятию». (Friedlander, 2001, 144) Нам уже трудно представить себя в такой ситуации, но еще XIX в. знал ее хорошо:

«...большинство экспонатов теперь доступны широкой публике в форме репродукций. Но в 1820-е гг. необходимо было личное посещение, и лишь те, кто имел возможность путешествовать, могли испытать воздействие произведения искусства и даже просто узнать о его существовании». (Hudson, 2001, 16)

Мне уже приходилось писать об этом подробно, поэтому сейчас перескажу коротко: XIX в. не видел проблемы в копировании. Литографические и фотографические копии благополучно выполняли свою благородную роль «напоминателей» о произведении искусства, если человек, не имея перед глазами оригинала (или не надеясь его снова увидеть), хотел освежить воспоминания об эстетических переживаниях, как герой Г. Успенского Тяпушкин, или просто очень сильно что-то любил и хотел всегда иметь перед глазами этот образ (Ф. М. Достоевский и «Сикстинская мадонна»). И это не считая множества других случаев, так или иначе связанных с возможностью или невозможностью скопировать то или иное произведение. (Sholomova, 2017, 213-214; 242-243)

При этом претензии можно предъявить практически любому материальному носителю копии. Что может быть традиционнее (а в образовательных целях – и желательнее) гипсового слепка со скульптуры, но ведь и у слепков были свои недоброжелатели: «мало кто считал, что слепок может быть равен оригиналу, хотя, разумеется, слепок был лучше, чем ничего. Об этом великолепно написал Вааген, увидев в 1837 г. в Британском музее детали фриза Парфенона (“мраморы Элгина”): «Я никогда, возможно, не чувствовал такой огромной разницы между гипсовым слепком и мраморной скульптурой, как при осмотре этих барельефов Элгина. Пентелийский мрамор, из которого они изваяны, отличается теплым желтоватым оттенком и очень мелкой, но все же отчетливой зернистостью, придающей скульптурам необычайную живость и своеобразное единство. Например, камень, из которого высечена знаменитая лошадиная голова, производит полное впечатление кости, его резкая, плоская обработка служит источником очарования, о котором слепок не дает ни малейшего понятия”». (Hudson, 2001, 16)

Советская эстетика (а с 1970-х гг. еще и культурология), похоже, была абсолютно права, когда считала технический прогресс и техническую воспроизводимость произведений искусства не просто нормой, а исключительным социальным благом, возникшим по историческим и политическим причинам: при капитализме победы техники как бы куплены ценой моральной деградации, в то время как при «справедливом» устройстве общества достижения научно-технической революции служат неизбывным источником оптимизма и являются фактором революционно-эстетического преобразования действительности на пути к коммунизму. При социализме, вследствие развития научно-технического прогресса, возросла роль материальной основы духовной культуры, в связи с чем появилось много новых форм материализации духовных ценностей (магнитофонные, видеозаписи и т. д.), что расширило возможности искусства в отображении реальности и возможности передачи и тиражирования художественной продукции и художественных ценностей. (Orlov, 1976, 42-44)

Эти новые возможности влекли за собой исключительные последствия: уже упомянутое превращение городских квартир в «средоточие ценностей мировой культуры» – без всяких поправок на утрату ауры (это при социализме). Беньямин, разумеется, писал в совершенно другой исторической и политической обстановке. Когда его первый переводчик С. Ромашко сделал замечание, что марксистский тезис «можно вполне опустить без каких бы то ни было потерь для основного содержания, как например, предисловие и заключение в эссе “Произведение искусства...”». (Romashko, 1996, 11) На самом деле этого категорически делать не надо, потому что без марксистского тезиса совершенно непонятным становится пафос статьи.

Выводы

Кажется, перед нами тот случай, когда автор написал одно, а читатели прочитали совершенно другое, и эта читательская интерпретация зажила в нашей отечественной культуре своей жизнью – надо надеяться, что достаточно плодотворной.

Вопрос технического репродуцирования произведений искусства никуда не делся, но, вероятно, следует признать, что

его последствия (даже утрата ауры) не так болезненны, как предполагает традиционная интерпретация текста Бенъямина, тем более с учетом национальной традиции положительного отношения к возможностям технического копирования произведений искусства. Кино являлось для нас «важнейшим», но все остальные виды так же хорошо и практически полноценно транслировались на неограниченное количество пользователей. К тому же, в советской социологии искусства существовала концепция художественного потребления, в соответствии с которой было возможно «присвоение людьми произведений искусства как продуктов художественного производства», которое «включает в себя и духовное овладение этими продуктами, т. е. их эстетическое восприятие, но может ограничиться лишь их материальным, экономическим овладением». (Sokhor, 1980, 41) Такая постановка вопроса показывает, что вопрос о материальном носителе произведения искусства и его месте в пространстве важен в меньшей степени, чем художественный образ или духовный смысл, поэтому и вопрос о технической воспроизводимости не воспринимается столь болезненно. Общение с репродукцией действительно не вызывает у нас священного трепета по отношению к репродукции, но оригинал сохранил свое уникальное единственное место в пространстве и в культуре; он по-прежнему кажется нам бесконечно далеким, даже если иногда волею судеб мы получаем возможность физически приблизиться к нему (доехать до Парижа, пойти в Лувр и посмотреть на Джоконду). Кино так же выполнило свою миссию в организации масс; потом эта функция отошла к телевидению, а теперь и вовсе к социальным сетям, которым не надо быть видом искусства, чтобы успешно выполнять мобилизующую функцию.

REFERENCES

- Benjamin, W. (2019). "The Idiot" by Dostoevsky. In *Nine Works* (pp. 25-34). (S. Romashko, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Ripol-Klassik Publ. (In Russian)
- Benjamin, W. (1996). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction: Selected Essays*. (S. Romashko, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Medium Publ. (In Russian)

- Dmitriev, N. (2025). *Photography as a Circulation Art – Issues of Authenticity and Limits. Open Lecture by the Co-founder of PENNLAB Gallery* [Video]. Retrieved May 21, 2025, from https://vk.com/af1703?z=video-213263633_456239235%2F3556805be1ca219854%2Fpl_wall_-213263633. (In Russian)
- Dukov, E. V. (1988). *Cultural Processes in the USSR (Cultural Consequences of Urbanization: 60-80 Years)*. Moscow: Gosudarstvennaya biblioteka SSSR imeni V. I. Lenina Publ. (In Russian)
- Esaak, S. (2025, May 5). What is the Definition of 'Medium' in Art? *ThoughtCo*. Retrieved 21 May, 2025, from <https://www.thoughtco.com/medium-definition-in-art-182447>.
- Friedlander, M. (2001). *About Art and Nobility*. (M. Yu. Koreneva, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Andrey Naslednikov Publ. (In Russian)
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. (2nd ed.). Indianapolis: Hackett Publishing.
- Hudson, K. (2001). *Influential Museums*. (L. Motyleva, Trans.). Rus. Ed. Novosibirsk: Sibirskij Hronograf Publ. (In Russian)
- Kulka, T. (2005). Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics. *Journal of Aesthetic Education*, 39 (3), 58-70.
- Orlov, V. N. (Ed.). (1976). *Marxist-Leninist Theory of Culture*. Leningrad: VPSHK Publ. (In Russian)
- Romashko, S. (1996). Between Moscow and Paris: Walter Benjamin in Search of a New Reality. In S. Romashko (Ed.). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction: Selected Essays* (pp. 3-14). Rus. Ed. Moscow: Medium Publ. (In Russian)
- Sholomova, T. V. (2017). *Bourgeois Aesthetics and Russian Culture*. St. Petersburg: Asterion Publ. (In Russian)
- Sokhor, A. N. (1980). Perception and Assessment of Art by Society and Their Impact on Artistic Creativity. In V. V. Molchanov (Ed.), *Questions of the Sociology of Art* (pp. 41-58). Leningrad: LGITMIK Publ. (In Russian)
- Vasineva, P. A. (Ed.). (2015). *Aesthetics and Ethics: Glossary*. St. Petersburg: Asterion Publ. (In Russian)