

ЭСТЕТИКА НОВИЗНЫ

Николай Суворов

Николай Николаевич Суворов — доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: suvorovnik@mail.ru

В статье рассматривается проблема новизны в культурном пространстве и ее выражение в эстетической форме. Исследуются различные виды новизны и их отношение к различным типам художественного творчества. Распознавание новизны затруднено, поскольку новое коррелируется с ранее бывшим. Оценка и признание нового не могут происходить только на основаниях прошлого опыта. Эстетическое выступает одной из важных способностей для видения, оценки и понимания новизны. Эстетическое рассматривается как универсальная характеристика интеллектуальной деятельности и в силу своей природы становится одним из главных критериев новизны. В художественных практиках новое не всегда становится необходимой целью, поскольку художник связан с традицией, школой, собственной манерой. В статье рассматриваются некоторые примеры проявления новизны в художественном творчестве. В непосредственной деятельности новизна себя обнаруживает как преодоление привычных пределов. Новизна раскрывается в воображаемом как прорыв неопределенности в процессах творческой деятельности, во взаимодействии присутствия и бытия. Обсуждаются воображаемая и практическая новизна, и автор предлагает их эстетические характеристики.

Ключевые слова: Новизна, эстетическое, художественное творчество, воображаемое, определенность, неопределенность, культурное пространство, телесность

AESTHETICS OF NOVELTY

Nikolay Suvorov

D. Sc. in Philosophy, Professor, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia

E-mail: suvorovnik@mail.ru

The article considers the problem of novelty in the cultural space and its expression in an aesthetic form. Various types of novelty and their relation to various types of artistic creativity are investigated. Recognition of novelty is difficult because the new correlates with the former. Evaluation and recognition of a new one cannot take place only on the basis of past experience. Aesthetic is one of the important abilities for the vision, evaluation and understanding of novelty. Aesthetic is considered as a universal characteristic of intellectual activity and, by virtue of its nature, becomes one of the main criteria of novelty. In artistic practices, the new does not always become a necessary goal, since the artist is associated with tradition, school, his own style. The article discusses some examples of the manifestation of novelty in art. In immediate activity, novelty reveals itself as overcoming the usual limits. Novelty is revealed in the imaginary as a breakthrough of uncertainty in the processes of creative activity, in the interaction of presence and being. Imaginary and practical novelty and their aesthetic characteristics.

Key words: Novelty, aesthetic, artistic creation, imaginary, certainty, uncertainty, cultural space, corporeality

Распознавание новизны осуществляется в эстетическом контексте, в чуткой реакции на любое изменение. Эстетические качества становятся показателями новизны и ориентирами в поле материальной и духовной деятельности. Эстетизис собирает воедино телесное и духовное, становясь ориентиром в преодолении неопределенности. Универсальная способность эстетического, возможность эстетики проникать во все поры интеллектуальной деятельности, отмеченная А. Баумгартером, стала предметом глубокого анализа В. В. Прозерского. В одной из последних своих работ философ приходит

к выводу, что «Парадокс эстетики в том, что при ее основании в нее была заложена программа амплификации» (Prozerskij, 2018, 36). Эстетические векторы подготавливают экзистенциальный выбор в широком спектре поведения субъекта, его поступках. Эстетическое не утрачивается в результате переоценки ценностей, оно остается в сохраненных памятниках культуры, маркирует вновь возникшие произведения. Эстетические ценности формируют силовые поля, которые собирают новизну в системе координат внутреннего и внешнего воздействия.

Героические поступки исторических персонажей, шедевры старых мастеров, литературные памятники — остаются в культурном пространстве как устойчивые образы целеполагания для новых ценностей и смыслов. Даже в случаях решительного отрицания культурного наследия, его пересмотра и критики, образы прошлого продолжают существовать как точки отсчета и входят в шкалу оценки.

Аттракторы эстетического распределяются в ценностном культурном поле, затягивая в свою орбиту экстремизм авангарда и потускневшее золото классики. Так, русские футуристы, призывая к разрушению культурного наследия, все же понимали свою зависимость от эстетики традиционных ценностей: «И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма ваших “здорового смысла” и “хорошего вкуса”, то все же на них уже трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова»¹. Декларативность новизны не всегда совпадает с реальным воплощением художественного творчества, опирающегося на скрытые приметы традиции. Образы нового часто остаются лишь идеальным призывом, смутной целью, неопределенной ценностью, замыслом.

Эстетическое выступает указателем аттракторов новизны. Речь идет о разметке новизны в контексте движения экзистенции, в процессе размыкания мира, в «наброске понимания» гуманитарной определенности и расширения пределов

¹ Футуризм. Поощерина общественному вкусу. Д. Бурлюк, Александр Крученых, В. Маяковский, Виктор Хлебников (Sokolov, 1988, 103).

культурного пространства. Новизна узнается по эстетическим характеристикам, которые формируют и обостряют «чутье новизны», понимание и оценку новаторства в научных идеях и произведениях искусства.

Парадоксальность нового ставит заслон для непосредственного понимания. Профанное сознание не воспримет новое, поскольку оно не укладывается в узкие прагматические мерки. Массовое сознание скованно традициями и привычками повседневности. Именно потому, что новое, порой, не с чем сравнивать — его еще не было в субъективном и культурном опыте. Требуется особый глаз/вкус, чтобы заметить продуктивную новизну и создать возможности для ее осуществления, развития и продвижения. Видеть новизну в художественных произведениях — особый дар, который не всегда связан с профессией художника. В способности оценивать шедевр часто подразумевается то, что мы видим, но не умеем выразить. Художник-профессионал обращает внимание на технические особенности, сознательное или невольное цитирование известных произведений и признанных мастеров, но принципиальная новизна открывается редко даже талантливому мастеру. В этом смысле возможен феномен творческого заимствования / воровства, художественного открытия, приема или идеи, представление ее в контексте собственного произведения. Захват уже открытой новизны и ее присвоение.

Распознать новый шедевр способен человек с чутким восприятием, развитым вкусом и особым чутьем на парадоксальное и неожиданное, но по другим критериям — актуальное и ожидаемое. Вместо единого ракурса вкуса возникает «подвижное чувство качества» (Гуссерль). Шедевр, по меткому определению Е. Замятина, создают «не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики», склонные к утверждению «мерцающих» и сомнительных ценностей.

Художники не всегда видят новацию и часто становятся самыми отчаянными критиками возникающих направлений в искусстве, узнавая в них не только возможных конкурентов, но и искренне не понимая и не принимая новые художественные ценности. Таких примеров множество. Художники опута-

ны традиционным способом «видеть» и привычным способом «работать». Поэтому они часто создают произведения, устаревшие еще до их завершения. «Всей человеческой деятельностью руководит закон всеобщей инертности. В каждом человеке живет укоренившаяся потребность повторять то или иное движения, проделывать один и тот же путь, и только такие мощные силы как фанатизм, честолюбие, неудовлетворенность собственными достижениями, могут парализовать это желание, но эти силы, как известно, со временем ослабевают... Привычкой пронизано все, что связано с творчеством, особенно в тех случаях, когда мастер, достигший преклонных лет, творит с оглядкой на успех и на всеобщее признание» (Fridlender, 2001, 153). Даже великие мастера не всегда способны оценить истинную ценность и новаторство приемов другого художника. «Откровенно сказать, вы рисуете как сумасшедший», — так, по словам Воллара, Сезанн отозвался о работах Ван Гога, ставя, естественно, не медицинский, но художественный диагноз.

Анализ творчества отдельных художников показывает их непосредственную зависимость от среды, школы, собственных привычек, общественного ожидания. Только сильные личности, такие как Рембрандт, Ф. Хальс, Ф. Гойя, М. Врубель могли идти против общего течения, но в итоге оказались в полном одиночестве, непонятые современниками. Но они все же понимали, что творят новое и вечное. Трудно не согласиться с мыслью, что «на зрелых произведениях великих художников лежит печать возвышенного и просветленного безвременья» (Fridlender, 2001, 155), свойства быть созвучными любому времени, всем грядущим эпохам, но от современников эта универсальность гениального творения обычно ускользает. Множество открытий в искусстве — новых образов мира и человека, оказались оцененными и признанными значительно позже их создания. Феномен «прорванного» времени и нарушение координат ценностей происходит в великих произведениях, когда возникает ощущение вневременности, время произведения становится пластичным, растягиваясь от точки создания, возможно в далеком прошлом, до бесконечного будущего. Нельзя не согласиться с Б. Гройсом: «Про-

изведение искусства [...] на мгновение становится той точкой, в которой исчезают иерархические различия, и преодолевается власть времени как ценного прошлого и не имеющих ценности настоящего и будущего» (Grojs, 2015, 107). Произведение становится не только зеркалом своего времени, в которое смотрит художник, но обладает способностью стать отражением современности. В великом произведении проглядывает суть присутствия, собирая в себе возможные индивидуальные случайности.

Новизна произведения искусства становится результатом эстетического переживания, которое является «репрезентацией самого существа переживания вообще» (Gadamer, 1988, 114). Подобно тому, как художественное произведение являет миру себя в непосредственном виде, так же как и эстетическое переживание вбирает в себя полноту, выступает в чистоте и отторгается от конкретики события — в силу этого оно характеризуется бесконечностью и становится одним из свойств произведения искусства. Так, роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» включает в себя не только писательскую новизну произведения, но проницательное и новаторское сопоставление живописи и литературы. Портрет, написанный художником Бэзилем с юного Дориана, становится главной интригой романа, поскольку в силу мистических причин портрет органично соединяется с портретируемым и отражает в запечатленном образе его преступления и пороки, искажается в результате изменения духовного мира героя. Но роман также является литературным портретом, декларированным в названии, так и по существу структуры повествования, поясняя читателю образ жизни, поступки и мысли героя. Если живописный портрет предстает как своеобразное кадрирование событий в жизни Дориана, изменяясь и запечатлевая на себе поступки портретируемого, и приводит к трагическому итогу, то литературный портрет становится отражением обстоятельств и событий внутренней жизни, соединяя визуальный и вербальный ряды. Литературный портрет сопоставляется с живописным. Таким образом, литературное произведение становится портретом в портрете, в котором перетекают и преобразуются в новое качество свойства живописи и лите-

ратуры. Эта особенность литературного подхода явилась ярким новаторством писателя.

Осознание истинной ценности и новаторской значимости произведений искусства приходит спустя время после их создания, поскольку великие произведения «пронзают» время — искусству свойственно предвидение и прогнозирование. Свидетельством становятся воспоминания известных коллекционеров и арт-диллеров, участников процессов культурного признания шедевров. «В нашем деле товар чаще всего привлекает любителей не своими подлинными достоинствами, а редкостью и особенно ореолом тайны, окружающей его. Если по наивности показать много шедевров сразу, то, вероятнее всего, ни один из них не будет куплен. Зрители удовлетворятся тем, что посмотрят на эти шедевры, а потом пойдут в другое место и купят там по более дорогой цене менее примечательные, но лучше показанные полотна» (Dyuran-Ryuel', Vollar, 2018, 29). А. Воллар в своих воспоминаниях постоянно удивлялся близорукости публики, приходящей на выставки импрессионистов и возмущавшейся их работами, выполненными в непривычной для публики манере. Эстетические оценки становятся верными критериями новизны, в противном случае новое остается только удивлением предстоящего перед не-бывшим.

Распознавание новизны нуждается в эстетическом видении, которое классифицирует новое произведение искусства по следующим критериям: полезное / бесполезное, красота / безобразное, уместностное / неуместностное, соразмерность части и целого, мера чувственной привлекательности и актуальности — корректирует и расширяет ограниченность практически полезного. Ценности новизны увлекают эстетическое к собственному изменению, к уточнению и преобразованию критериев человеческих поступков, оценке произведений.

Эстетические оценки в спектре новизны становятся изменчивыми и подвижными. Так, новое мировидение импрессионистов и их судьбы стали основой для изменения традиционных представлений о поведении художника, его права на свободу поступков. Импрессионисты изменили качества художественности, соотношения света/цвета, воздуха/пространства, тени/

формы. Аналитический подход к новой форме не создал основы для понимания: «старое искусство можно осветить словом, для понимания нового необходим личный опыт глаза, и никакие слова объяснений не могут помочь» (Voloshin, 1989, 239).

Видение новизны возможно в контексте эстетики поведения, свойственного некоторым художникам. Это, прежде всего, объясняет глубокую связь между «состоянием приключения» и деятельностью художника. В биографиях мастеров искусства отмечается склонность к неожиданным поступкам, приключениям и даже авантюрам. Ведь природа художественного произведения вычленяется из бесконечных непрерывных рядов созерцания и переживания какого-то отрезка, отдельного события и придания ему самодостаточной формы, определенной и организованной внутренним центром. Произведения, созданные в отличной от принятой в данной среде традиции и манере, воспринимаются иронично или даже враждебно. Так, А. Бенуа, вспоминая о выставках вновь созданной художественной группы «Мир искусства» в 1898 г., писал:

...наше выступление, в общем, было встречено с определенной и предвзятой враждебностью [...] Мы сразу были прозваны декадентами, сразу нашлись и какие-то господа, которые являлись на нашу выставку только для того, чтобы вдоволь на ней посмеяться и повозмущаться [...] Из всего выставленного наибольшие возражения в публике вызвало декоративное панно Врубеля. (Benua, 2005, 1142-1143)

Нельзя не согласиться с Кантом, что искусство должно казаться нам природой, то есть нравиться, как природа, чтобы за ним не угадывалась принудительность произвольных правил. Но это совсем не означает, что природа не предлагает порой совершенно невообразимые явления, непонятные и произвольные, которые не укладываются в привычную картину благостного и привычного видения.

Непостижимая новизна в произведении принимается за неумение художника и подлежит публичному осмеянию. Непонятное в массовом сознании вызывает враждебность, стремление его миновать и превратить в юмор. Смех становится психическим способом уравновесить новизну, снять удивление, вызванное непривычным, закрыть путь дальнейшего изучения, свести к состоянию нелепости. Закрепилась устой-

чивая практика «перескакивать» с помощью юмора, минуя непонятное, и превращать его в нелепость. Ирония стремится стать редукцией неопределенности.

Схватывание новизны требует особой настройки оптики исследования в процессе обращения смыслов и ценностей, чтобы не «просмотреть» появление принципиально нового в изменчивом поле присутствия. Именно зрительная способность, как наиболее реактивная, особенно направлена на выявление новизны. Еще Аристотель отмечал зрение как важнейшую чувственную способность. Так, чуткий зритель способен увидеть в произведении искусства новизну, которая еще смутно осознается или, может быть, совсем не осознается создавшим ее художником. Для художника и для зрителя новизна в произведении выступают по-разному. Художник, прежде всего, видит и осознает новизну произведения как новый поворот своей экзистенции, как новое собственное состояние, в которое он вошел. Для зрителя — новизна произведения становится сменой впечатлений и далеко не всегда видится как принципиальный сдвиг собственного сознания.

Необходимо выявить виды новизны, связанные с интеллектуальными способностями, которые покажут морфологию новизны: звуковую (интонационную), зрительную, вкусовую, новизну запахов и проч.

Художественная культура является прибежищем новизны, которая неотрывно возникает в разнообразных проявлениях деятельности духовной и практической (то есть связанной с воплощением замысла — продукта духовного опыта). Появление великих научных идей, равно как и произведений искусства, имеет общее происхождение — они появляются подобно взрыву. «Новое в технике — реализация ожидаемого, новое в науке и искусстве — осуществление неожиданного» (Lotman, 2000, 17). Возможно, именно в искусстве осуществляется мобильное и непредвзятое создание принципиальной новизны, которая затем распространяется на иные виды деятельности. Относительная свобода искусства от решения практических задач создает условия для свободной интерпретации исходного материала культуры и создания независимых творений.

Оригинальность и новизна становятся главным критерием поисков в сфере художественной деятельности. И. Стравинский признавался, что в сочинении музыки ему помогает проигрывание на фортепиано произведений старых мастеров. Свободное музицирование располагало композитора к сочинительству. Известные произведения, возможно, вызывают появление альтернативного решения, как диалог автора с традицией: «чем суровее законы традиции, тем свободнее выражение импровизации» (Lotman, 2000, 135).

Многие художники отмечали, что карандаш и кисть в профессиональной руке мастера превращаются в проводники творческого процесса. «Рисование» обгоняет осмысление итоговых результатов творчества. По свидетельству художников, случайные размыты краски иногда подсказывают композицию будущего произведения. «За практикой следует признать особую, нелогическую логику» (Bibikhin, 2012, 167). Перебор случайностей и возможных решений подсказывает оригинальный результат и продуктивную перекомпозицию. В практике искусства присутствует неопределенность — возможное смещение привычных границ: парадоксальность логики свойственна всякой практике или, вернее, всякому практическому чувству. Новизна оказывается на развилке логического предположения и неожиданного случайного проявления.

Свободный перебор возможностей приводит к оптимальному решению. Так, новизна произведения искусства при соблюдении правила «подражания природе» может быть подобна жизненным впечатлениям, она может напомнить о пережитом, но в глубине нести отдельные новые впечатления, выходящие за пределы памяти. Исследуя творчество Ф. Гойи, Х. Ортега-и-Гассет отмечает воплощение в испанском художнике эталона «творческого человека». По мысли ученого, Гойя демонстрирует создание «новых форм жизни, будь то в искусстве, в мышлении, в поведении или какой-либо другой сфере человеческого бытия. С этой точки зрения “коэффициент новизны”, присущий испанскому художнику один из самых высоких в истории искусства» (Ortega-i-Gasset, 1997, 309). Особенностью творчества Гойи выступает появление нововведений не сразу, но с «паразитической медлительностью и постепенностью»,

как появление отдельных ярких вспышек, сопровождавших его творчество на протяжении всей жизни. В жизни художника нет приключений, особенно ярких событий, и потому, по мнению Ортеги-и-Гассета, новации в творчестве Гойи становятся результатом исключительно интеллектуальных усилий.

Батальная и историческая живопись В. Верещагина расширяет визуальный опыт, погружает зрителя в вероятную атмосферу правдоподобного минувшего, одновременно являясь фантазией автора на историческую тему. Сам художник, не будучи современником наполеоновских походов, отразил эпизоды и целые битвы, как кажется, вполне правдоподобно и убедительно. Воображаемое способно преодолеть барьер пространства и времени, сделать автора зрителем событий прошлого. Новизной окажется представление условного «очевидца», вообразившего свое возможное участие в изображаемых исторических событиях, а временная перспектива придает этим событиям убедительность, историческую достоверность.

Но произведения искусства способны радикально отличаться от опыта жизни и содержать в себе принципиально иную образную картину. Очевидно, что новизна впечатлений от картин К. Фридриха содержит опыт узнавания уже виденного, но добавляет авторскую интерпретацию, призывающую воспринимать «романтическую» особенность природных явлений. Экстремальность образов природы в произведениях Фридриха подводит к ощущению предела, за которым способно развернуться что-то новое. Природные явления в пейзажах настраивают впечатление бесконечных возможностей природных стихий. Мятущееся бытие подавляет созерцающее присутствие.

В «Авиньонских девицах» П. Пикассо воспринимаются человеческие фигуры, их неожиданность и новизна образности представлена кубистической трактовкой: острые углы, прямые линии и пульсация цвета вносят мощную первобытную энергию, расширяя диапазон привычного восприятия человеческого тела. В кубизме представляется не только новизна телесности — видимость закрытых поверхностей, но также собранная энергия, сфокусированная в неожиданном развороте. Тела превращаются в возможные конструкции, шокирующие привычные представления своей остротой и угловатостью,

телам придаются новые смыслы. Новая первобытность омолаживает художественную форму.

Совершенно иная новизна видится в картинах Х. Миро. Отсутствие узнаваемых форм в живописных абстракциях превращает процесс восприятия в дополнение визуального опыта. Отвлеченность фигур от привычных вещественных форм удивляет необычностью, вызывая у зрителя состояние растерянного восприятия. (Не умеющий плавать вдруг оказывается на глубине). Освоение абстракции подтягивает восприятие в контекст увиденного. Содержание воображаемого становится утверждением ментального опыта и его расширением — созданием не-бывших миров и невиданных пространств. Неспособность вообразить приводит в тупик, поскольку опыт окажется напрасным, созерцание кончается пустотой и забвением — тонет в незначительных мелочах. Чтобы видеть новизну живописной абстракции, необходима живописная культура восприятия, развитый вкус и быстрое сопоставление с воображаемым.

Произведения художников-новаторов как правило, не имеют ясных очертаний, определенных законченных мелодий, точно выраженных мыслей. Энергия нового искусства выражается в комбинации, в сочетании красок, музыкальных интонациях и ритмах, в созвучии слов: сиянии поэтического слова (З. Гиппиус). Создается общее настроение, воздействующее на подсознание зрителя. Намеки расширяют зону смыслов, побуждают раздвинуть сферу воображаемого.

Новизну возможно рассматривать на микро- и на макроуровнях, приближая анализ к субъективному или к социальному. Новости, видимые в перспективе социокультурного развития, иные, чем новости, непосредственно задевающие экзистенцию. Радость личного успеха может оказаться сомнительной на фоне всеобщей трагедии. Можно ли удовлетворяться радостью субъективной новизны в условиях всеобщей катастрофы?

Время накрывает новизну патиной забвения, превращает в высохший гербарий некогда живых растений. Восторг перед появлением нового сменяется равнодушием к привычной банальности. Субъективное измерение новизны обнаруживается в событиях, как внешний блеск, так и собственное поражение. Близость художественного произведения и события

как приключения проявляется в том, что они в непрерывности существования ощущаются как целостность, как замкнутое единство, в котором выражено и исчерпано многообразие жизни. И это происходит потому, что художественное произведение вообще находится вне жизни как реальности, а приключение — вне жизни как непрерывного процесса (Zimmel', 1996, 212-214). Природные ограничения художественного фантома совпадают с дискретностью приключения.

Ментальное пространство раскрывается в драматизме проживания и включает в культурное пространство эвристические находки творческого поиска. Так, утверждение новизны способно изменять субъективность, ее привычный ракурс видения окружающего мира, но также изменять представление о собственной позиции, корректировать самооценку в свете разворота нового события. Панорама оборачивается линзой, сквозь которую субъект и социум созерцают друг друга, как это происходит у А. И. Солженицына в «Круге первом», когда условный участник событий становится свидетелем многих преступлений режима и сам же оказывается его жертвой. Трагическая новизна внешнего мира преломляется в новизне собственных мучительных переживаний — свернутый диалог с новизной во внешних и внутренних ландшафтах субъективного. Поскольку социум является активным актором культурного пространства, постольку он не только преломляется в субъективном, но и преломляет его, навязывает искомую новизну.

В культурном пространстве практическая новизна способна возникать помимо интеллектуального исследовательского поиска, обходя его замысловатые тропы, и открываться в непосредственном опыте искусного рукоделия и ремесла. В «рукотворной практике» появляются новые приемы производства, ведущие к созданию новых произведений. Профессиональная деятельность как ремесленника, инженера-конструктора, так и художника настраивает к созданию новизны в сфере иного расположения материала, эксперимента и пробы, в сопоставлении приемов создания других творений и видов деятельности, в раскрытии непривычных свойств вещества. Архитектор подчиняет свои проекты знаниям законов сопротивления материалов, полученных в теоретическом изучении

и практике строительства. Приемы ремесленного мастерства развивались в процессах труда и закреплялись в истории материальной и технической культуры. Утверждение традиции и закрепление привычных навыков отодвигало поиск новизны, но также расширяло диапазон влекущего неизвестного в сфере бесконечного изучения вещества.

Новизна в культурных практиках, ориентированных на создание новизны, выступает синтезом традиционных приемов культурного творчества и открытием новых. При этом традиция рассматривается как рамки, внутри которых выстраивается новое воображаемое: «Нужно сковать себя ограничениями — тогда можно свободно выдумывать» (Еко, 1989, 439). Каноны и правила мастерства необходимы для профессионального творчества как сохраненное знание, но они становятся условием преодоления пределов, как отброшенное старое и созданное новое: «логика может дать огромную пользу лишь при одном условии: вовремя прибегать к ней и вовремя из нее выбегать» (Еко, 1989, 420). Постмодернистская ирония по отношению к логике бывает уместной, когда последняя превращается в схоластику и мешает проявлению новизны. Поэтому культурные практики, превращенные в жесткие оковы, сковывают ограничениями процессы творения нового. Логика присутствия и логика бытия — не совпадают, но противостоят как враждебные бастионы, способные лишь к временному перемирию.

REFERENCES

- Aristotel'. (1976). O dushe [On the Soul]. In Aristotel', *Sochineniya v chety'ryox tomax*, T.1 [Works in four volumes, Vol. 1]. Moscow: Mysl'. (In Russian).
- Benua, A. (2005). *Moi vospominaniya*, T.2. [My memories, Vol. 2]. Moscow: Zakharov. (In Russian).
- Bibikhin, V. V. (2012). *Sobstvennost'. Filosofiya svoego* [Ownness. The Philosophy of Oneself]. St Peterburg: Nauka. (In Russian).
- Dyuran-Ryuel', P., & Vollar, A. (2018). *Vospominaniya torgovtsev kartinami* [Memories of art dealers]. Moscow: Azbyka. (In Russian).
- Eko, U. (1989). *Zametki na polyakh "Imya rozy"* [Notes on the fields "Name of the rose"]. Moscow: Knizhnaya palata. (In Russian).

- Fridlender, M. (2001). *Ob iskusstve i znatochestve* [About art and nobility]. St Peterburg: Andrej Naslednikov. (In Russian).
- Gadamer, Kh.-G. (1988). *Istina i metod. Opyt filosofskoj germenевtiki* [Truth and Method. The experience of philosophical hermeneutics]. Moscow: Progress. (In Russian).
- Grojs, B. (2015). *O novom. Opyt ekonomiki kul'tury* [On the New. An Attempt at Cultural Economy]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Lotman, Iu. M. (2000). Kul'tura i vzryv [Culture and Explosion]. In Yu. M. Lotman, *Semiosfera* [Semiosphere] (12-146). St Peterburg: Iskusstvo. (In Russian).
- Ortega-i-Gasset, Kh. (1997). *Velaskes. Goyja* [Velazquez. Goya]. Moscow: Respublika. (In Russian).
- Prozerskij, V. V. (2018). Obretnenie estetiki kak filosofskoj nauki v tvorcestve Aleksandra Gottliba Baumgartena. *Terra Aestheticae*, 1(1), 18-38. (In Russian).
- Sokolov, A. G. (1988). *Poeticheskie techeniia v russkoi literature kontsa XIX — nachala XX veka: khrestomatii: literaturnye manifesty i khudozhestvennaia praktika* [Poetic movements in Russian literature of the late XIX — early XX centuries: anthology: literary manifestos and artistic practice]. Moscow: Vysshiaia shkola. (In Russian).
- Voloshin, M. (1989). Ustremleniia novoj frantsuzskoj zhivopisi [The aspirations of the new French painting]. In *Liki tvorcestva* [Faces of Creativity] (239-249). Leningrad: Nauka. (In Russian).
- Zimmel', G. (1996). Smysl zhizni [The meaning of life]. In *Izbrannoe v 2-kh tomakh. T.2* [Favorites in 2 volumes, Vol. 2]. Moscow: Yurist. (In Russian).