

Н. Н. Суворов

Аура вещи в утверждении культурного пространства

Проводится анализ проявления мира вещей в пространстве культуры, выявляются особенности и основные свойства. В качестве методологического подхода используется методология М. Хайдеггера, показавшего в аналитическом рассмотрении происхождение, функционирование и сакрализацию привычных вещей в их историческом пользовании. Привычные повседневные вещи наделяются аурой использования, порождающей привычное отношение и наделяющие вещи дополнительной ценностью и особым смыслом. Выполнено сравнение антикварной вещи с массовым производством безликих вещей. Особое внимание уделяется исследованию понятия «ауры», имеющему устойчивое использование в научной литературе, но не всегда определенное значение. Для анализа и подтверждения выводов привлекается классическая литература и приводятся примеры из различных видов искусства для выяснения природы ауры. Повреждение и распад вещей еще не означают уничтожение их культурных смыслов, которые могут возрождаться в новом применении.

Ключевые слова: аура, произведение искусства, вещь, присутствие, бытие, воображаемое, смысл, ценность, пространство культуры

Nikolai N. Suvorov

Stuff aura in approving cultural space

The analysis of the manifestations of the world of things in the cultural space, identifies characteristics and basic properties. As the methodological approach used methodology of Heidegger, who showed in the analytical examination of the origin, function and sacralization familiar things in their historical use. Familiar everyday objects are endowed with an aura of use, generating the usual attitude and giving more value and things with special meaning. A comparison of antiques with the mass production of impersonal things is given. Particular attention is made to the concept of aura with sustainable use in the scientific literature, but it is not always certain value. To analyze and confirm the conclusions drawn classical literature is involved and examples of the different types of art to determine the nature of the aura are given. Damage and decay of things does not mean the destruction of their cultural meanings that can be reborn in a new application.

Keywords: aura, work of art, thing, presence, being, imaginary, meaning, value, cultural space

DOI 10.30725/2619-0303-2018-3-62-67

Привычность вещей, окружающих пространство жизни, скрывает их уникальность и прячет множественные смыслы, которые моментально начинают обнаруживаться при смене точки зрения. Стертый и привычный характер повседневных ощущений объединяет используемые вещи в тусклую и покорную толпу. Искусственность и созданность вещей свидетельствуют об их присутствии в атмосфере бытия как неожиданных пришельцев. Существование вещей окрашено не только материальной принадлежностью миру. Сущее становится предметом воображения и оказывается его содержанием. «Сознание есть со-представленность предметной сферы вместе с представляющим человеком в круге им же обеспечиваемого представления» [1, с. 84]. Присутствие получает от сознания смысл и воображаемое содержание своего присутствия. Созданная вещь, по мысли Хайдеггера, присутствует в мире как смысловое существо: «собственное существо чаши никогда не создается изготовлением» [1, с. 440], смысл чаши раскрывается до акта ее сделанности и являет собой совокупность образов и смыслов,

возникших в исторической практике жизнеустройства. Многообразие форм чаши не снимает ее функционального использования.

Вещь, необходимость существования и нужда в ее употреблении раскрываются в способе представления, воображаемого поворота использования и применения. Вещь оказывается в обороте бесконечного опредмечивания и смены места в горизонте ценностей. В ней запечатлены материальные и ментальные практики, прошедшие культурную эволюцию и закрепившие человеческое внимание и постоянное пользование. Каждая сделанная вещь потенциально разворачивается в воображаемом процесс своего создания: добытие материала, процессы обработки, изготовление продукта, целенаправленность применения, полезность обращения, возможная утилизация и дальнейшее употребление, общение между собой мастеров в процессе изготовления. «Вещность вещи» (Хайдеггер) упускается из внимания при оценке вещи, оставляя стертый ее призрак и потерянный смысл. Видится лишь ее векторный скелет, утративший культурные покровы.

Смысл вещей заменяется снятой полезностью – безликим рабством. Исползованная вещь способна утратить значение и исчезнуть из культурного пространства, войти во множество «ненужных» и «забытых» вещей в царстве помойки. Между тем каждая созданная вещь хранит память о своем существе и нуждается в реальной или воображаемой реконструкции своего особенного бытия. Даже забытая и потерянная вещь способна к воскресению из «чулана забытых вещей» и вновь выполнять предназначенные функции или стать экспонатом в подборе антиквариата. «Вещь веществует. Веществование собирает» [1, с. 445].

Созерцание вещей сопровождается переживанием, порождением слов, помещением в дискурс, где сохраняется память о вещах, введением их в мир субъективного. «Технология излагает нам строго научную историю вещей...» [2, с. 11], скрытую от потребителя, но эта история и происхождение свернуты в вещи как в зашифрованном тексте. Вещь является знаком и раскрывается, говорит своим словом в пространстве и времени культуры. Вербальность консервирует вещи, откладывает в память пользование, раскладывает по полкам классификации, обостряет смыслы, уточняет ценности. В словах прячется память о вещах, их собирание, которая открывает их воображаемую близость к священной четверице: Земля – Небо – Божества – Люди, «зеркальная игра мирящего мира как окружение хранящего круга дарит единой четверице ладность...» [1, с. 448]. Поименование вещей переводит их из инертного состояния неизвестности и подчинения, в атмосферу диалога. Принуждение вещей изменяет пространство экзистенции, переводя его в представление, создает новые смыслы существования, участвует в практике созерцания и использования. Так, автомобиль из конвейерного изготовления превращается в личную вещь, наделенную многими характеристиками индивидуальности, явно заимствуя их у своего владельца и добавляя собственные – водитель автомобиля вовлекается в нечто трансцендентальное (Бодрийяр), подобно тому, как обновленная мебель принуждает к новой геометрии и пересмотру привычного пространства жизни.

Поименование вещи переводит ее в воображаемое, в способность свободно сопоставляться с системой образов, изменять вещественность, находить новые свойства. Мир вещей располагается в двойном ракурсе бытия: вещи, которые возникают и «живут» в ауре прикосновений, взглядов, незаметных касаний и колебаний, но, с другой стороны, существуют вещи, уничтожаемые в опыте использования, упразднения культурных качеств. Распад ауры вещи сопровождается ее исчезновением.

Атмосфера экзистенции пронизана привычкой к вещам и даже любви к привычным вещам – наслаждение их аурой. В горизонте экзистенции существует два крайних предела вещей: вещи-с аурой и вещи-без-ауры [3, с. 34–35]. Вещи, входящие в пространство воображаемого, сразу наделяются аурой – богиней легкого ветра – как условием вхождения, независимо от того, была она до этого или нет. Любой пейзаж сопоставляется с уже виденными, а для неизвестных вещей находятся воображаемые аналогии и представляются способы их расположения. Аура выступает как зримая дымка – у О. Ренуара, окружающая тела парижских красавиц, или как свечение духовной атмосферы на портретах Рембрандта, является результатом выражения гениальным художником скрытого пространства, в котором вьется духовная атмосфера. Аура великого произведения преодолевает конкретику отдельных достоинств и становится общей приметой его восприятия. Но, как эту ауру, отличающую уникальность произведения или особенность вещи, распознать и увидеть? Особая трудность распознавания ауры возникает в горизонте произведения искусства как вещи, когда знаток исследует живописный холст в аспекте его материального бытия: определяет технологию изготовления краски, состав холста, возможные утраты и бывшую реставрацию, грунт и подрамник, подлинность сигнатуры художника и время создания. Произведение мерцает между вещественностью – материальным носителем смысла и воображаемой аурой, определяющей ценность и художественность.

Феномен ауры имеет неопределенное значение и используется скорее как метафора, чем как научное понятие, и не получил четкой научной концептуализации. Аура в греческой мифологии – ветренная богиня и ее образ олицетворяет собой легкое свечение, излучение, незаметное касание, несет в себе эмоционально окрашенный смысл. По мнению Т. Адорно, аура относится к понятиям, которые постепенно переводят бытие в мышление, одухотворяя материальность [4, с. 247]. По сути, этот процесс происходит в образовании понятий разума, когда вносится элемент идеального в представления о предметности. В контексте такого широкого толкования аурой окрашено всякое бытие в горизонте присутствия, поскольку бытие начинает светиться смыслом, названием. Термин применяется в эзотерике для фиксации в языке загадочных и мистических эффектов. Невыявленность присутствия скрыта дымкой ауры – подозрением его существования.

Понятие «ауры» используется для характеристики и оценки произведений искусства, самого процесса художественного творчества, призванного производить ощущение особого

состояния подлинного произведения, наделение его одухотворенностью и отличием от простых земных предметов каким-то более совершенным качеством [5]. Аура заметна посвященному и просвещенному зрению, отличающему шедевр от подделки. Художественное творчество, по устоявшейся платоновской традиции и потом подхваченной и расширенной романтиками, также трактовалось как возвышенное благодаря божественному вмешательству или участию муз. Художнику нужно было только настроить слух, прислушаться к шепоту музыки, а, может быть, войти в транс и воплотить услышанное и увиденное в материале искусства. Художники и поэты прикрывались такой маской прислушивания к высшим голосам, чтобы придать больший авторитет и качество истинности своим творениям. Даже А. Пушкин – усердный труженик, исписывавший множество черновиков, выдавал свои произведения как легко созданные творения ленивого гения: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен». Поэту хотелось, чтобы его произведения выглядели скорее как легкая забава, чем как непростой результат ежедневных усилий. Авторитет божественности происхождения творчества важнее напряженного труда, направленного на его создание. Божественность создания укрепляет авторитет гениальности, оригинальности и непохожести по сравнению с продукцией среднего качества упорного работника. Авторитет и ореол божественности выделяют художника из среды средних тружеников, которых необходимость заставляет ежедневно зарабатывать на хлеб насущный.

Научное применение понятия «аура» было использовано В. Беньямином [2] для определения специфики классического произведения искусства, отличающегося по своей природе от новых приемов творчества в первой половине XX в., и ставшего очевидным в эпоху «технической воспроизводимости» любого художественного приема. Классическое искусство выделяется своей аурой, которая выступает главным критерием подлинности. Основным каналом для определения ауры становится визуальное восприятие, способное ощутить то, что скрыто под поверхностью, дать основание вообразить и домыслить невидные и бесконечные возможности, выявить ценность произведения искусства. Визуальное восприятие для ощущения ауры должно быть чутким и художественно развитым, настроенным на улавливание тонких и почти невидных черт. Особое свечение и выделенность на фоне среднего качества открываются знатокам, видящим ауру, которых можно также считать причастными к особому бытованию произведений

высокого искусства. По мысли В. Беньямина, ауру можно определить по особому ощущению «дали», каким бы близким предмет или произведение ни казались. Произведение искусства раскрывается как имеющее продолжение в пространстве и времени, что отличает его от копии или бездарной работы. Это особое качество «эманации», тот самый слабый ветерок, который сопровождает греческую богиню при ее появлении.

В сравнении с произведением искусства особой культурной ценностью обладает невидная аура детства. Восприятие ауры детства создает материальный импульс для воображаемого, требует чуткости и внимания, расположенности к детству. Аура детства воспринимается в ответном движении культуры к детству. Необходимость чуткой оценки состояния детства позволяет видеть его особую ценность как культурного эталона. Аура детства может рассматриваться как хронотоп, объединяющий пространство и время своим неповторимым смыслом. Временной вектор ауры имеет естественную протяженность от рождения ребенка с последующим сравнением основных моментов взросления. Время детства имеет свое течение, отличное от времени взрослого человека, оно наполнено особой темпоральностью: ускорением и замедлением, созданием особой событийности. Время детства настроено на взросление, но движется по своему отсчету, фиксируется событиями, наполненными ценностями и трагедиями детства, оставляющими важность впечатлений на всю жизнь. События детства раскрываются аурой детства, поскольку являются непосредственным проявлением ребенка, воплощением его экзистенции. Ребенок увлеченно фиксирует события детства, превращая их в рассказы и рисунки, которые также становятся событиями и создают своими приметам воображаемый мир, уходящий с детством и остающийся как светлое воспоминание.

Ценности культуры детства и воображаемая аура способны к переоценке и недооценке. Так, средневековые не осознавали особую культуру детства. Возрождение начинает его ощущать и, следовательно, изображать. Восприятие детства запечатлевается в произведениях искусства как детство младенца Христа (мельничного взрослого) – детство превращенное – игры Христа и юного Иоанна предстают как общение взрослых. Христианская культура заимствует ауру детства для воображаемого пространства, совмещая поклонение Христу с естественным восторгом перед очарованием непорочного, наивного и искреннего детства. Только в культуре XX в. детство теоретически осознается как ценность культуры. Ценности детства становятся подвижными, переносятся на другие возрасты, выступают

как точка отсчета и начало сборки экзистенции. Ювенальность современной культуры заимствует детскую необязательность, неряшливость и праздность, превращает в особые нравственные достоинства, в способ допустимого, но маргинального поведения, в способ переоценки традиционных ценностей. В современной культуре акцентируется «невывразимая прелесть» детства, которая оказывается несводимой к любому иному периоду жизни, но утверждает самодостаточную ценность естественного нонконформизма и свободы. Аура непосредственности детства, острых детских вопросов и детских утверждений: «А король то голый!» оказывается неожиданным прорывом во временную истину. Непосредственность детства превращается в культурную ценность, окруженную атмосферой воображаемой экзистенции, приобщение к которой становится запретным, но притягивающим своей скрытой свободой и недостижимой аурой.

Аура вещей – знак их вовлеченности в мир субъективного, наделение «мертвой природы» живым свечением, ощущение близости, воображаемого оживления. Аура вещи создает возможность превратить вещь в индивидуальное существо: папа Карло увидел в деревянном чурбане говорящую, чувствующую и желающую куклу – Буратино – и своей искусностью наделил ее быть способной к приключениям. Аура ожившей вещи – деревянного чурбана, аналогична ауре произведения искусства и находится в согласии с мыслью В. Бенямина об ауре произведения как свидетельства его подлинности и существенного отличия от приближенной копии. Но, как отличить подлинный деревянный чурбан, в котором потенциально заключен Буратино, от неподлинного чурбана, в котором Буратино нет? Вещь манифестирует о своей ауре голосом живущего в ней деревянного существа. Подлинностью вещи считается совокупность качеств, собираемых от момента ее происхождения до принятой исторической ценности – определяемая признанными экспертами и знатоками. Таким образом, аура, исходящая от деревянного чурбана, может быть выявлена непосредственно самим папой Карло как наилучшим экспертом или другим, подобным ему, искусным мастером по деревянной резьбе. Ауру способен увидеть только знаток [6]. Знаточество становится условием и способностью проникать в смыслы и определять ценности артефактов, доверять своим мышлению и воображению. Вслушивание в природу вещи как в собственное бытие создает возможность раскрытия ее сакральности. Может ли точное копирование воспроизвести ауру вещи – сохранить исходящее от нее почти незаметное сияние? Репродукция не способна сохранить ощущение подлинности,

присущее оригинальному произведению, равно как и массовое производство вещей убивает их уникальность – опустошает ауру.

Между тем репортажный снимок воспроизводит неповторимое ощущение момента, погружает зрителя в воображаемую атмосферу событий прошлого, является документальным свидетельством происходившего во времени – сохраняет дух и «ауру» события. Но репортажный снимок можно тиражировать, и аура при этом не исчезает. Фотография способна не только обозначить и тиражировать ауру, но и выявить ее. Точность фиксации предметности дополняется раскрытием акцентов выразительности образа. Работа фотохудожника раскрывается возможностью деформации предметного мира не только точкой зрения, но и с помощью технологических приемов. Так, в фотоработах В. Самарина [7], выполненных на бромсеребряной основе, выявляются спонтанные следы и образы, превращения натурального, увиденного и запечатленного фотокамерой в прозрачные тени и призраки, придающие дополнительные смыслы изображению, переводящие непосредственную фиксацию в собственное отвлеченное существование. В готовых произведениях закрепляются действия, присущие работе воображения – свободной деформации, перестановке, перекомпозиции, видоизменению, произвольным ассоциациям. Спонтанное выявление воображаемой ауры выступает дополнением и расширением смыслов и придает образам новые эстетические качества. В фотопроизведениях возникает устойчивая иллюзия явления невидимого мира, отвлеченного, но утверждающего непосредственную связь с изображаемым пространством близкими к натуре чертами. Уникальность фотообраза подобна абсолютной единичности антикварной вещи, сохраняющей ауру подлинности, закрепляясь в воображаемом непосредственной реальностью пережитого мгновенья.

Вещи располагаются в модели субъективного и движутся в воображаемом в соответствии с центробежными и центростремительными силами, влекущими их к практическому применению или отбрасывающими на периферию экзистенции и забываются. Возможно говорить о «персонализации» и антропологии вещей, сохраняющих свернутые человеческие качества и образы. Сделанные вещи наполнены сенсорной отзывчивостью, раскрыты полезными свойствами, удобно ложась в руку и соответствуя строению телесного. Образы вещей в искусстве выстроены антропологически. Голландские натюрморты преодолевают характер «мертвой» природы – в них всегда присутствует устроитель вещей, искусно расположивший кувшины с вином, сте-

клянные бокалы, фрукты и прихотливую закуску. Человек присутствует не только как сторонний наблюдатель и соучастник, очарованный красотой вещей, но как искусный создатель редких предметов и разнообразного великолепия издаലെка доставленных фруктов. Натюрморт становится пространством воображаемого существования, искусно превращаясь в предмет изображения. Сопоставление «мертвой природы» с ее воображаемым оживлением на холсте закрепилось в живописных осуществлениях: от цветов, сохранивших иллюзию жизни, до индустриальных пейзажей, объединивших в себе совокупный процесс производства и отношения к нему. Диапазон воображаемого присутствия в пейзажной живописи колеблется от точного «безучастного» пребывания вещей в видовом пейзаже до главных характеристик душевного состояния индивидуальности, помещенной в картину.

Особое существование вещей и предметов обретается в коллекциях: произведений искусства, монет, значков, марок, карандашей, старых кирпичей, редких камней. Коллекционер в воображаемом пространстве коллекции чувствует собственное продолжение в собранных вещах, найденных, выделенных, рассматриваемых и расположенных в коллекционном порядке. Поиски вещей, стремление приобрести, само приобретение составляют процесс самореализации, включаются в воображаемое пространство субъективного. Каждая коллекционная вещь становится предметом желания, олицетворенным желанием и реальным поводом к уединению со своим владельцем, равно как способная к пробуждению ревности и даже ненависти – стремления утаить вещь от постороннего внимания, от передачи другому и даже – уничтожить ее. Вещи демонстрируют свою способность преобразить экзистенцию владельца, скрыть досадное увечье, подчеркнуть иллюзорное достоинство, выступать компенсацией устойчивых изъянов. Воображаемые вещи замещают владельца, скрывают его беспомощную оголенность, демонстрируя персону аурой веществования – именно достоинства добротных вещей замещают субъективный образ своей благостной личиной. Закрываясь в обществе любимых вещей как преданных союзников, владелец компенсирует одиночество близостью молчаливых и надежных, даря им ответную любовь и признательность, постепенно попадая в зависимость и добровольное рабство. Симулякр безответности придает вещам незримую власть, превращая их в беспощадных истуканов потребления, окрашенного воображаемыми смыслами и составляя содержание массовой культуры.

Манифестация вещей о своем «веществовании» находится в широком диапазоне и зависит от степени участия антропологического. Начало вещей лежит в чистой, дочеловеческой природе, в свободном доступе, с открытой характеристикой их свойства: дикий камень, дерево, кость животного. Включение вещей в оборот культуры обостряет их качественную определенность, выбор потенциальных возможностей в соответствии с процессами использования: обработка камня, обстругивание ствола дерева, что моментально включает созданные вещи в оборот воображаемого как причастного к культурным изменениям природных материалов, использование свойств и придание новых смыслов. Камень превращается в чашу, а ветка дерева – в трость. Воображаемое находит себя в созданных вещах, но также разворачивается в процессе их обращения. Созданная вещь демонстрирует собой воображаемое пространство создателя, применяющего культурные технологии обработки материала, его вкусы и искусность. Историческое изменение мира вещей и их применение иллюстрируют смену форм воображаемого – пространственную и временную протяженность, нацеленность на использование вещей. Время меняет вещи, но и вещи меняют время. «Единственная» вещь характеризуется особенностями уникального бытования – «веществования», но совокупное их присутствие становится характеристикой принадлежности исторической эпохе.

Воображаемая архитектура является устойчивым явлением культурной эпохи и выражением утопического мышления, реализующего свою продуктивность в химерах обжитого пространства, будь то дворец, тюрьма или город. Средневековое сознание определило координаты пространства, направленные в двух линиях: «городу и миру», художники Ренессанса воображали мир божий, как обжитый человеком и как обустроенный и построенный искусным небесным архитектором. Архитектурные формы представляют собой пластичную вещественность, превращенную в воображаемую среду обитания. Воображаемая архитектура, встречаемая в произведениях художников как броски спонтанного творчества, соседствует с архитектурой реальной, но является самостоятельной линией развития. В ней демонстрируются «невозможные» идеи и замыслы, сравнимые по эвристической ценности с театром моды никогда не носимой одежды, с одной стороны, и с театральной декорацией – моделью воображаемого лицедейства – с другой. Такая архитектура закрепила в «эстетике руин» XVIII в. живописца Юбера Робера, находит себя в гра-

фике венецианца Пиранези. Обоих художников привлекала «величавая нагота каменной кладки, стены и своды, осыпавшие мусор украшений, но тем яснее демонстрирующие благородную ясность классических пропорций. Даже проломы, открывающие толщу камня, лишь подчеркивают мощь архитектуры» [8, с. 97]. Идеи художников проникают в запретные пространства тюрем и подземелий, показывая «огромности» ярусов и галерей со свисающими цепями и странными персонажами. Воображаемая архитектура Робера и Пиранези не является цитированием реальных построек, в ней демонстрируются грандиозные, незамкнутые пространства, стремящиеся к незавершенности образа. Грандиозной вымышленной архитектуре соответствует ощущение небывалого быта и особого существования. Так, знаменитые офорты «Тюрем» Пиранези демонстрируют бесконечные лестницы и переходы, циклопические арки, решетки и связи цепей, создающих напряженное состояние утраты времени, обреченности и странности в каменных нагромождениях. Напротив, архитекторы К. Малевича воплощают структуры воображаемого города, проникнутого порядком, смыслом и гуманистической соразмерностью. Архитектурные фантазии созвучны либо настроениям ностальгии по ушедшему прошлому, либо мечтам по чаемому будущему. Воображаемая архитектура возникает из вымыслов экзистенции и иллюстрирует социальную утопию.

Акценты на качествах и результатах сделанности вещей изменчивы, переходя от интереса к природным формам и очевидным свойствам материалов, к искусным превращениям и маскировке мастером изначальной природы. Так, меховая одежда акцентирует природную пушистость и мягкость звериной шкуры, а ювелирная огранка драгоценного камня превращает его в совершенное сверкающее изделие, преодолевшее изначальную тусклую природу – превращается в ценность: «то, чем нечто является в своем бытии, не исчерпывается предметностью, тем более тогда, когда предметность имеет характер ценности» [1, с. 293–294]. Постижение «потаенного бытия» и перевод его в присутствие достигаются техникой обработки, направленной на выявление потенциальной ценности и выразительности, – перебор свойств природного в соответствии с интенциями воображаемого антропологического.

Список литературы

1. Хайдеггер М. Время и бытие: ст. и выступления / сост., вступ. ст., коммент., указ., пер. с нем. В. В. Бибихина. Санкт-Петербург: Наука, 2007. 620 с.

2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе / предисл., сост., пер., примеч. С. А. Ромашко; Нем. культ. центр им. Гете. Москва: Медиум, 1996. 239 с.

3. Подорога В. Вопрос о вещи: опыт по аналитической антропологии. Москва: Grundrisse, 2016. 348 с.

4. Адорно Т. Негативная диалектика. Москва: Науч. мир, 2003. 374 с. URL: <http://platon.net> (дата обращения: 17.07.2018).

5. Художественная аура: истоки, восприятие, мифология: коллект. моногр. / Т. А. Акиндинова и др.; отв. ред. О. А. Кривцун; Рос. акад. художеств, Ин-т теории и истории изобраз. искусств. Москва: Индрик, 2011. 559 с.

6. Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве / пер. с нем. М. Ю. Кореновой. Санкт-Петербург: Наследников, 2001. 205 с.

7. Самарин В. Метафизика света и тени: трансцендентальная серебряная фотография: альбом / авт. ст. В. Самарин, В. Вальран. Санкт-Петербург: Palace Editions Europe, 2009. 143 с. (Альманах / Рус. музей, Музей Людвиг; вып. 227).

8. Герчук Ю. Я. Воображаемая архитектура в живописи и графике // Западноевропейская художественная культура XVIII в. / ред. В. Н. Прокофьев; Акад. наук СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания. Москва: Наука, 1980. С. 89–103.

References

1. Heidegger M.; Bibikhin V. V. (transl., comp., introd., comment., index) Time and existence: art. and speeches. Saint Petersburg: Nauka, 2007. 620 (in Russ.).

2. Benjamin W.; Romashko S. A. (transl., comp., introd., comment.) Work of art in era of its technical reproducibility: sel. essays / Goethe German Cultural Center. Moscow: Medium, 1996. 239 (in Russ.).

3. Podoroga V. Question about things: experience on analytical anthropology. Moscow: Grundrisse, 2016. 348 (in Russ.).

4. Adorno Th. Negative dialectics. Moscow: Nauch. mir, 2003. 374. URL: <http://platon.net> (accessed: July 17. 2018) (in Russ.).

5. Akindinova T. A. etc.; Krivtsun O. A. (ed.) Art aura: origins, perception, mythology: collective monograph / Russ. Acad. of Arts, Inst. of Theory and History of Fine Arts. Moscow: Indrik, 2011. 559 (in Russ.).

6. Friedländer M.; Korenev M. Yu. (transl.) About art and knowledge. Saint Petersburg: Naslednikov, 2001. 205 (in Russ.).

7. Samarin V.; Val'ran V. (author of art.) Metaphysics of light and shadow: transcendental silver photo: album. Saint Petersburg: Palace Editions Europe, 2009. 143. (Almanac / Russ. Museum, Ludwig Museum; 227) (in Russ.).

8. Gerchuk Yu. Ya. Imaginary architecture in painting and graphics. Prokof'ev V. N. (ed.) Western European art culture of 18th century / USSR Acad. of Sciences, All-Union Sci. Research Inst. of Art Studies. Moscow: Nauka, 1980. 89–103 (in Russ.).