

В.А. ВОЛКОВ

*Магистрант, Институт философии, СПбГУ
Санкт-Петербург, Россия*

УДК 130.2

ЭСТЕТИЗАЦИЯ И СОЗНАНИЕ: ПОЧЕМУ РУССКАЯ КУЛЬТУРА МОЛЧИТ?

В статье представлен анализ того, какие интенциональные феномены имеют эстетический характер. Часть ментального опыта обладает эстетическим статусом. Эстетическое переживание возникает при наличии гармонии между реципиентом и интенциональным объектом. Так, образ молчания в российском кинематографе является уникальным символом, гармонизирующим фильм с ментальным опытом зрителя, что в результате вызывает эффект присутствия у последнего.

Ключевые слова: ментальный опыт, сознание, интенциональный объект, эстетизация, присутствие, молчание.

V.A. VOLKOV

Master Student in Faculty of Philosophy,
Saint-Petersburg state University

AESTHETIZATION AND CONSCIOUSNESS: WHY DOES RUSSIAN CULTURE KEEP SILENCE?

The analysis of what intentional phenomena have esthetic character is presented in article.

The part of the mental experience has an esthetic status. Esthetic feeling takes place when there is harmony between recipient and intentional object. For example, the idea of silence in Russian cinematography is a unique symbol, that harmonize film and viewer's mental experience. As a result, it causes effect of presence of the viewer.

Keywords: mental experience, consciousness, intentional object, aesthetization, presence, silence.

Следует выделить несколько ступеней на пути к осуществлению объекта искусства как *эстетического проекта*, конечная цель которого – эстетическое переживание. Эстетический проект должен быть представлен в категориях: чувственность, разум, эстетический опыт. На примере кинематографа эти категории можно распределить по следующим рубрикам:

- кино и чувственное переживание;
- кино и ментальный опыт;
- главное, что касается всякого вида искусства, это вопрос: когда произведение (кинофильм) переживается как эстетическое?

На примере молчания в российском кинематографе можно найти ответ на поставленный вопрос, последовательно раскрывая указанные рубрики, поскольку молчание является одной из ключевых эстетических категорий в русской культуре.

Начать следует с того, что всякое эстетическое переживание является *сознательным* переживанием, то есть это ментальный опыт нашего сознания. При этом важно отметить, что ментальные феномены есть следствие нейрофизиологических процессов в мозге [1, С. 24]. Эстетическое переживание является ментальным феноменом, без *знаний* об искусстве нельзя по-настоящему испытывать эстетическое удовольствие от восприятия арт-объектов. На самом деле для адекватного восприятия предметов искусства необходима подготовленность зрителя. Это своего рода *согласие* между сознанием и интенциональным объектом.

Таким образом, без наличного ментального опыта отсутствует и *эстетическое* переживание, соотносимое с конкретным предметом искусства. На его место вступают одни лишь проявления *чувственности*: возвышенное, страх, вожделение и др. В ином случае следует говорить об отсутствии всякой связи с интенциональным объектом – к примеру, гуляя в картинной галерее, ловишь себя на том, что думаешь о пирожках из буфета, расположенного этажом ниже, а не о произведениях искусства.

Сказанное не означает, что эстетический опыт обязательно должен актуально промышливаться каждый раз, когда воспринимается арт-объект. Однако, такое восприятие предполагает наличие культурного бэкграунда у зрителя. Вместе с тем, есть исключения из данного правила, о которых будет сказано ниже.

В поддержку данной позиции следует напомнить, что в начале любого понимания необходимо разорвать герменевтический круг, войти в незнакомый контекст. Иное означало бы предположить, что человек готов к восприятию всякого арт-объекта. Это соответствует придачи божественного статуса человеческой чувственности. Другими словами, человек якобы воспринимает во всей простоте суть вещей, то есть обладает Оком Всевидящего Судьи [2].

Итак, заявление, что понять произведение можно, исходя только из самого произведения, – предельно абсурдно. Поэтому необходимо сделать вывод: *что* есть искусство, которое зависит от характера потенциального ментального опыта, и, который можно пережить, воспринимая конкретный

арт-объект, то есть от его *высоты*. Поэтому под искусством понимается нечто «высокое», при этом требуя от зрителя *многого*, оно и многое ему предоставляет в ответ. В то же время есть и относительно «низкое» искусство, оно таково именно потому, что требует меньшего, но и немногое может дать. Этим самым способом можно отличать зёрна от плевел.

Об этом важно сказать и в вопросе различения видов искусства. Так, в случае с искусствами, которые нацелены на восприятие визуальных образов, больший эффект на ментальный опыт сознания произведёт, наполненное символами произведение, когда мы подходим к этому со знанием мастерства художника и угадываем его концептуальную задачу, нежели впервые придя в картинную галерею. Или, напротив, меньше по длительности и глубине вовлечёт нас обычный фейерверк, который справедливо можно назвать низким искусством. В случае с аудиальным искусством нужно сказать, что чем музыка сложнее и глубже, тем больше высота переживания, если грубее звучание и задумка, оно проще для восприятия, соответственно, – ниже ментальный опыт. В этом случае пропорции эффекта объекта смещаются в сторону воздействия на одну только чувственность, отрезая включенность нашего сознания.

Данная тема чрезвычайно важна, имея в виду то, что всё в мире хочет заполнить собой наше сознание. Это особенно очевидно в эпоху новых медиа. Искусство – супероружие высшего переживания бытия-в-мире, присутствия. Задача кино – выполнять эту общую для искусства миссию, предлагая сознанию наиболее достойное быть пережитым.

Это говорит об особых требованиях, предъявляемых к искусству, в частности, к кино. Стало быть, можно обозначить для последнего соответствующий лозунг: — *«Кино создавайся!»*.

Первый тезис, который позволит раскрыть данную эстетическую концепцию, состоит в том, что фильм должен быть интенционально «настроен» на лады, созвучные зрителю. То есть кинофильм должен быть столь же направлен на зрителя, как ментальный опыт зрителя на него.

Это прямо вытекает из сказанного выше по поводу эстетического переживания. Чтобы в предложенном тезисе не осталось тёмных мест, проясним отдельные его части. Начнём с понятия «интенциональность».

Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что ментальные состояния нашего сознания имеют интенциональный характер. Важно то, что, как пишет Франц Brentano, интенциональность является главным критерием отличия ментального от физического (материального) [3]. Это означает, что сознание всегда имеет *объект* переживания, который может быть как внешним, так и внутренним. Самая главная характеристика интенционального сознания – это субъективность, другими словами, сознание «всегда

чье-то», как пишет Дж. Сёрл [1, С. 24-45]. Следовательно, с неизбежностью следует констатировать уникальность ментального опыта *каждого* сознания и субъективность эстетического переживания. Этот вывод потребует в дальнейших рассуждениях.

Стоит сказать, что ещё одним важнейшим аспектом интенционального сознания является *интерсубъективность*. Это понятие, в самом деле, не подтверждает существование причинной связи, из которой следует делать вывод о наличии других субъектов, скорее, напротив, это свидетельство, вытекающее из данного факта. Оно выявляет нечто фундаментальное – коммуникативную природу интенционального сознания. В этом отношении не является существенным, есть ли сознание у интенционального объекта, главное – состоявшийся факт коммуникации. Например, отношение между зрителем и произведением искусства – это дискурсивное поле. Без связи, общего пространства для диалога искусство не имело бы ценности, оставалось *незамеченным* нашим сознанием. Нас же интересует, что кино посредством, скажем, молчания становится эстетическим интенциональным объектом. То есть, что, к примеру, молчание, понятое как грех перед обществом (замалчивание), в фильме «Дурак» Учителя А. действительно эффективно продуцирует эстетическое переживание у зрителя, раскрывая тёмные стороны как власть имущих, так и любых других граждан. Это переживание одновременно представлено в форме физической неприязни и сознательного неприятия корыстолюбия.

Итак, необходимо выявить момент *эстетизации* интенционального объекта, то есть причину возникновения у вещи эстетического статуса. Но к этой задаче подойдём с наиболее подходящим терминологическим аппаратом. С этого момента будем рассматривать эстетизацию ментального опыта в качестве бытия как *присутствия*. Указанный концепт будет использован, чтобы подчеркнуть *процессуальный* характер переживания и его *высоту* (предельность).

Говорить будет не о чем, если не рассматривать присутствие в качестве ментального и / или физического состояния, ибо в таком случае контекст вопроса выйдет за пределы, допустимые философским дискурсом. Как представляется автору, М. Хайдеггер указывал на ментальную сторону подобного переживания. Так, фундаментальный ужас перед «Ничто» есть не что иное, как ментальный опыт высшего порядка [4, С. 32-38]. Иным характером обладало присутствие по Х. Гумбрехту. Он обозначил под этим «процессы и события, вызывающие или усиливающие воздействия присутствующих объектов на человеческие тела» [5, С. 11]. Мыслитель также подчеркивает, что «эффекты присутствия всецело обращены к нашей чувственности». [Там же, С. 12] В этом виде на передний план выдвигается *телесный* характер эффекта присутствия.

В данном тексте понимание *бытия-в-мире* или присутствия несколько отличается от трактовок как Хайдеггера [4], так и Гумбрехта [5], при этом оно найдёт своё применение в области эстетики. С учётом вышесказанного видится, что всякое эстетическое переживание есть уникальный ментальный опыт. В той же мере, очевидно, что этот феномен - результат воздействия арт-объекта на *чувственность* воспринимающего. К тому же важно учесть его отличие от других чувственных переживаний и обычной мысли, ведь в первом случае опыт заканчивается на телесном ощущении, во втором – мысль замкнута сама на себя, и на реальность она может смотреть только извне. Таким образом, разумно говорить о единстве двух пониманий, что согласуется со здравым смыслом, ведь не существует фундаментального разрыва между ментальным и чувственным.

В дополнении хотелось бы углубить постановку вопроса о чувственности, её соотношении с сознанием. В этом контексте нам подходит классическое понимание чувственности. Это «способность человеческой психики испытывать воздействия внешних объектов и реагировать на эти воздействия, реализуемая с помощью органов чувств, актуализируется в формах ощущения, восприятия, представления; содержание сознание, составляемое формами чувственности» [6].

Таким образом, сознание модулируется материалом чувственности. Отсюда следует, что необходимым является выделение эстетического переживания как особого ментального состояния, следующего за воздействием на чувственность. Этот феномен можно проиллюстрировать следующим образом: *переживать кожей бытие*, как сказал бы Гумбрехт [5]. Но, что может показаться удивительным: кожи для-нас без сознания – нет!

Уровни ментального опыта

Присутствие – это уникальный опыт Бытия-в-Мире, который связывает телесное и ментальное измерения в человеке. Такой опыт назовём эстетическим. Стало быть, справедливо говорить о чувственности в рамках дискурса об интенциональных феноменах. В итоге получается следующая схема: *подлежащее чувственности* → *подлежит сознанию* → *эффект присутствия*.

Эта схема необходима для понимания сущности эстетизации интенциональных объектов. Сказанное означает, что должно наличествовать содержание арт-объекта, которое ловко встраивается в наше сознание.

Итак, всё опытное содержание, которое вызывает эффект присутствия, можно разделить на два типа: *универсальное* и *частное*. Предметами

универсального эстетического переживания назовём те ситуации, когда существует *общая для всех людей ментальная настроенность* на восприятие, данная нам от природы. То есть речь идёт о фундаментальном эстетическом опыте – безобразном в себе и прекрасном в себе.

Следует начать с *безобразного в себе*, поскольку его доступнее выявить среди фактов человеческого мира [7, С. 19]. К примеру, безобразными являются фекалии, бросок которыми в любой культуре всегда воспринимался как оскорбление. Например, Умберто Эко в «Истории уродства» отмечает, что представления о безобразном и прекрасном изменялись вместе с эпохами, однако тошнотворная гниющая плоть, экскременты и подобное всегда вызывали бурную реакцию лицезрящего. Он определяет такой тип безобразного как безобразное в себе [8]. Или же предмет, сделанный из останков врага или сшитый из его кожи. Это не просто трофей, это то, что воздействует на психику других людей на глубинном уровне – кровь соплеменника. Примечательно то, как художник Энди Уорхол пытается воссоздать такой эффект в серии работ, составленных из фотоснимков ДТП («Авария зеленой машины»), в котором жертва автокатастрофы повисла на дереве в неестественной для живого человека позе.

Как о *прекрасном в себе* однозначно стоит говорить только о природных явлениях, которые не соответствуют результатам деятельности человека: рассветах, закатах, морских волнах и подобном. Также можно взять на себя ответственность предположить, что таковыми являются и более отвлечённые вещи вроде любви, блага и т. д. Так, *тихая, но глубокая гармония* обнаруживает себя в нетронутых лесах, она ловко запечатлена в прекрасных работах И. Шишкина.

Наконец, предметы могут быть в фокусе *частного* интереса, любопытные для *культурного сознания*. Речь идёт об интенциональном интересе *благовоспитанном* или приобретенном. Культурный опыт отбрасывает отражение на весь наш ментальный опыт в-мире. Такой опыт может принадлежать целой группе, скажем, в рамках одной традиции. Разумеется, более важным является наш индивидуальный опыт, при этом даже групповой обладает особенностями усвоения конкретным субъектом. К примеру, увлечение роком создаёт соответствующую настроенность восприятия. Точно так же и одержимость путешествиями подготавливает впечатлительного зрителя к восприятию образов *дальнего* в картинах или кинофильмах, как если бы, начитавшись Жюль Верна, одинокий мечтатель столкнулся с образами необузданной природы в искусстве. Он невольно бы вздрагивал от мысленного перенесения себя в миры, открытые для приключений.

Однако, наличия одного лишь культурного бэкграунда недостаточно для такого события как эффект присутствия. Он срабатывает, когда есть некий порядок в данном опыте – согласие между ментальным опытом и актуально воспринимаемым, то есть в случае существования *гармонии* между интенциональными объектами и нашим сознанием.

О гармонии

В современной эстетике гармония рассматривается как «объективная возможность отношений человека с миром и достигаемый идеал; субъективно мыслимое и недостижимое совершенство, относящееся к сверхприродной сущности вещей; достижимый лишь в сфере иск-ва идеал красоты, призванной спасти мир; формальная характеристика композиции, структуры эстетически значимых предметов, родственная по смыслу понятиям пропорция, симметрия, мера и др.» [9, С. 54].

Теперь необходимо разделить трактовки гармонии на два вида. В первом случае гармония обнаруживает себя в порядке объектов внешнего мира: гармоничное расположение предметов в кадре или нот в музыкальном произведении. Такое понимание гармонии действительно исторически обусловлено, она может меняться вместе со способностью поколения его находить в различных феноменах. Интересно, что в этой концепции гармонии субъект включен в отношение с объектом посредством своих представлений, однако остаётся лицом пассивно воспринимающим. Кроме того, есть возможность сместить акцент на сам факт возникающей связи, и здесь обнаруживается внеисторическое понимание гармонии.

Выходит, что намного значительнее то, что гармония - это согласие между интенциональным объектом и сознанием. Указанное понимание - ключевое, но оно не исключает первое. Можно предположить, что гармония в самом объекте как бы стимулирует гармонию в основном значении.

О чем говорит данное понимание гармонии? О том, что между арт-объектом и нашим сознанием, в самом деле, должна быть связь. Чем она глубже, тем сильнее эффект присутствия; чем более реципиент осведомлен о каждой детали предмета искусства – с формальной и материальной стороны, – тем более интересным он представляется. Эта связь может обнаруживать себя как в общем знакомстве с художественным течением, так и во взгляде другого опытного художника, который также может оценить произведение искусства по достоинству. В таком случае становится особенно понятной современность искусства, оно всегда ближе к своей эпохе

и представлениям поколения. Поэтому к памятникам прошлого надо подходить с экспертным уровнем знания.

С этого момента снимается предпосылка, заявленная в начале текста, – о согласии между зрителем и произведением искусства. Таким образом, только через гармонию между зрителем и объектом переживания *последний* раскрывается как эстетический.

Об идее молчания в русской культуре

Теперь рассмотрим молчание как эстетическую категорию, позволяющую достичь гармонии между зрителем и кинокартиной. Апология молчания будет проделана именно в отношении российского кинематографа.

Русская культура как культура национальная означает наличие уникального ментального опыта. Другими словами, бытие-в-мире человека, открытого русской культуре, как и любой другой, переживается по-особенному. Соответственно, в согласии с вышесказанным, отклик в сознании находят особые категории эстетики.

Представляется необходимой тематизация категории «молчание». За ней, возможно, лежит одна из загадок русской культуры, а также открытие перспектив духовного развития России. Как минимум это позволит лучше понять происходящее в современном российском кинематографе – было ли в нём предано духовное наследие? В этом раскрывается актуальность обозначенной темы.

Молчание как практика эстетическая и философская является частью традиции и одновременно заставляет обращаться к своему индивидуальному опыту. Это значит, что молчание всегда переживается *актуально*. Но вернёмся к традиции. Особенность русского молчания в наличии соответствующего философского наследия. Прежде всего, необходимо вспомнить, что зачастую философские направления на Руси делят на две линии: иосифлянство и нестяжательство (исихазм). Если в первой линии прослеживаются начатки интереса к прагматизму и рационализму, то вторую необходимо назвать философией свободы, интуитивизма. Это духовное наследие Византии, более никому в мире не принадлежащее. Так, на Руси было развито религиозно-философское учение исихастов Григория Паламы – Триады в защиту священно-безмолвствующих, и Григория Синаита – Добротолубие. Особенно интересно здесь «Добротолубие», так как это по сей день является «энциклопедией» духовной жизни, где представлен необыкновенно широкий диапазон слов «добро, благо». У многих авторов

«добротолюбие» ассоциировалось со словом «любомудрие», что вполне можно принять как «философия», в другом случае это воспринимается как «красотолюбие», и всё это отождествляется не с кричащей, вычурной красотой, а красотой внутренней и молчаливой.

Разумеется, в этом контексте стоит упомянуть Нила Сорского («Послание великого старца брату, вопросившему его о помыслах») и практику *умного молчания*. Молчание – это замирание в диалоге с грешным миром, это диалог с богом. Выходит, правда откровения раскрывает себя именно в монологе.

Стоит отметить, что этот дискурс был углублён в философии русского символизма. Показательно стихотворение Ф. Тютчева с любопытным для данного исследования названием.

SILENTIUM!

Молчи, скрывайся и таи.
И чувства, и мечты свои -
Пусть в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи,-
Любуясь ими - и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймёт ли он, чем ты живёшь?
Мысль изречённая есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи,-
Питайся ими - и молчи.

Лишь жить в себе самом умей -
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи,-
Внимай их пенью - и молчи! [10]

Дело в том, что *сказать* что-то можно намёками. Стало быть, если понять нечто и узреть может только гений, то сообщить об этом другим возможно исключительно посредством символов. И в этом случае правда достигается ровно так же, как и в случае умного молчания – во внутреннем

монологе, об этом красиво рассуждал Андрей Белый в своей книге «Символизм как миропонимание» [11].

Чрезвычайно близкую идею находим в советском кинематографе. К примеру, в фильме «Зеркало» (1975) Андрея Тарковского зрителю открывается чёткая грань между болтовней, миром суетным и *откровением молчания*. В моменты молчания глубинные мотивы героев становятся явными, одновременно нам раскрывается то, как видится самому герою его окружение. Особенно наглядной с этой точки зрения является сцена, где Надежду обволакивает со всех сторон вода, разрушая порядок вокруг неё. Наконец, не помешают упоминание современных киноработ, к примеру, «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (2014) Андрея Кончаловского и «Нелюбовь» (2017) Андрея Звягинцева, в которых о самом главном говорится только посредством молчания. Разумеется, на этом список киноработ, раскрывающих идею молчания, не заканчивается, он существенно длиннее.

Теперь необходимо разобраться с тем, почему тема молчания всегда была и остаётся близкой русскому искусству, прежде всего речь идёт о кино.

Первая пропозиция. Актуализация идеи молчания происходит в том случае, когда тайное или суть вещи высказанными быть не могут. Представляется, что для этого есть разные причины:

- отсутствие возможности подобрать слова, чтобы выразить корректно самую суть;
- слова не обладают той же интенсивностью, что и картинка – образ молчания оказывается значительнее;
- происходит внутренний монолог, и зритель должен его «услышать».

Последний тезис плавно переходит в следующую предпосылку для актуализации практики молчания в кино.

Вторая пропозиция. Молчание углубляет интеллектуальный диалог зрителя с кино. Видео ряд не предоставляет чёткого ответа на центральные вопросы фильма, но склоняет искать его зрителя, в свою очередь, поиск инициирует включенность последнего в происходящее - кино коммуницирует со зрителем. Таким образом, укрепляется интенциональная связь со зрителем, приводящая в результате к эффекту присутствию, что, как уже было обозначено, и есть задача искусства.

Третья пропозиция. Когда культура пала, ей остаётся молчать. Например, Исайя Берлин описывает, как в 20 веке путём репрессий и тотального контроля интеллигенции властью была низвергнута русская культура. Так начинается молчание в русской культуре: отрыв от прошлого и, быть может, начало новых поисков [2, С. 335-365]. Для современной рус-

ской культуры остаётся неясным, какие процессы преобразования происходят в ней самой. Эта проблема находит своё отражение в искусстве: художник вынужден наблюдать со стороны даже на собственную работу, ещё труднее понять сущность современного искусства неподготовленным зрителям. Поэтому следует сделать вывод, что русское искусство 21-го века либо не готово быть высказанным, либо общество не готово принять его вызов.

Заключение

Завершая исследование, хотелось бы заметить, что, если и будут опрометчиво говорить о конце русской культуры в принципе, то, по крайней мере, очевиден крах и непреодолимый разрыв между старой и новой русской культурой. Того, что было прежде, более быть не может. Аналогичный отрыв от предшествующей культуры был характерен и для советского искусства.

Вместе с тем, такое состояние дел не может быть предельно неудовлетворительным. Как минимум стоит вспомнить позицию Д. С. Мережковского относительно упадка современной ему русской культуры. [12] По мнению писателя, подъём или упадок в литературе находится в прямом соотношении с состоянием культуры. Стоит отметить, что кино прочно вошло в культуру только в середине 20 века. Отсюда следует, что кино можно вписать в канву рассуждений Мережковского о литературе, ведь у них есть нечто общее и самое существенное – диалог.

Самое важное для культуры – это её язык, и в этом отношении молчание будто бы говорит нам о переживаемом кризисе. Однако нужно помнить о сущности *умного молчания*, ведь это свидетельство глубокого тектонического движения мысли. Итак, упадок культуры в 19 веке предшествовал одному из двух величайших расцветов русской культуры – религиозному ренессансу и серебряному веку. Быть может, и в этот раз стоит готовиться к переходу от отрицания русского искусства к бронзовому веку, а молчание в этом случае полагать ключевым мотивом культуры.

Наконец, можно констатировать, что молчание - универсальное явление для русской культуры, а, значит, и русского зрителя. Он не всегда поймёт значение образа молчания в качестве *слова*, но всегда уловит, что за этим таится, – именно это в данном случае является предпосылкой для эффекта присутствия.

Таким образом, было показано, как кино посредством молчания может вызывать эффект присутствия, то есть переживаться эстетически. При

этом было отмечено, что молчание – важнейший символ русской культуры. Русский кинематограф через данную практику принял наследие духовной культуры. Воздействующий на чувственность образ молчания достигает высших границ нашего сознания, демонстрируя предельность эстетического переживания, его высоту. Значит, задача кино действительно не отлична от задачи любого другого искусства: фильмы должны сознаться и переживаться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сёрл Дж. Открывая сознание заново. // М.: - Идея-Пресс, 2002. 256 с.
2. Бозций Утешение философией. Серия «Кофе с мудрецом». – М.: - Издательство «Рипол Классик». - 2017. -254 с.
3. Брентано Ф. Психология с эмпирической точки зрения. // Избранные работы. // М.: - Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1996. 176 с.
4. Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Пер. с нем. В.В. Биbihина. — 2-е изд. — М.: - Академический Проект, 2013. — 288 с.
5. Гумбрехт Х. Производство присутствия. // М.: - Новое Литературное обозрение, 2006. 184 с.
6. Чувственность. Новая философская энциклопедия. ИФ РАН.
<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01dafb82cd742e7a849ed5da>
(дата обращения 18.12.19)
7. Эстетика. Словарь. // М.: - Политиздат, 1989. 447 с.
8. Эко У. История уродства. // *Вопiани*, - Слово, 2007. 456 с.
9. Берлин И. Молчание в русской культуре. // М.: - Новое Литературное Обозрение, 2001. С. 335-365.
10. *Тютчев Ф.* стихотворение SILENTIUM!
<https://ilibrary.ru/text/1281/p.1/index.html> (дата обращения 18.12.2019)
11. Белый А. Символизм как миропонимание. - М., - 1994. - 528 с.
12. Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. // Собрание сочинений в 20 т. Том 9. // М.: - Издательство «Дмитрий Сечин», 2019. 510 с.

REFERENCES

1. Sorl Dzh. Otkryvaya soznaniye zanovo. - M.: - Ideya-Press, - 2002. - 256 p.
2. Boetsiy. Utesheniye filosofiyey. Seriya «Kofe s mudretsom». – M: - Izdatel'stvo «Ripol Klassik». - 2017. 254 p.
3. Brentano F. Psikhologiya s empiricheskoy tochki zreniya. Izbrannyye raboty. - M.: - Dom intellektual'noy knigi, Russkoye fenomenologicheskoye obshchestvo, - 1996. - 176 p.
4. Khaydegger M. Chto takoye metafizika? Per. s nem. V.V. Bibikhina. - 2-ye izd. - M.: - Akademicheskiy Proyekt, - 2013. - 288 p.
5. Gumbrekht KH. Proizvodstvo prisutstviya. - M.: - Novoye Literaturnoye obozreniye, - 2006. - 184 p.

6. Chuvstvennost'. Novaya filosofskaya entsiklopediya. IF RAN. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01dafb82cd742e7a849ed5da> (date of the address 18.12.2019)
7. Estetika. Slovar'. - M.: - Politizdat, - 1989. – 447p.
8. Eko U. Istoriya urodstva. Bompiani, Slovo, - 2007. - 456 p.
9. Berlin I. Molchaniye v russkoy kul'ture. - M.: - Novoye Literaturnoye Obzreniye, - 2001. P. 335-365.
10. Tyutchev F. stikhotvoreniye SILENTIUM! <https://ilibrary.ru/text/1281/p.1/index.html> (дата обращения 18.12.2019)
11. Belyu A. Simvolizm kak miroponimaniye. - M., - 1994. - 528 p.
12. Merezhkovskiy D. O prichinakh upadka i o novykh techeniyakh sovremennoy russkoy literatury. Sobraniye sochineniy v 20 t. - Tom 9. - M.: - Izdatel'stvo «Dmitriy Sechin», -2019. 510 s.