

DOI 10.15593/perm.kipf/2017.4.09

УДК 130.3

Н.В. Столбова, В.Н. Железняк

ОПЫТ ИСКУССТВА В РОМАНЕ Д. ТАРТТ «ЩЕГОЛ»

Представленный текст – это размышления, выстроенные вокруг картины К. Фабрициуса «Щегол», чудом уцелевшей во время взрыва пороховых складов в Дэлфте и совсем недавно ставшей героем одноименного романа Д. Тартт. Успех романа, получившего Пулитцеровскую премию в 2014 году, привлек внимание и к самой картине. Так, например, Королевская галерея Маурицхейс разработала мультимедийный проект «Щегол, птичий взгляд», посвященный всестороннему анализу картины. Авторы настоящей статьи привлекла сама тематика романа: через приобщение к искусству, а конкретно, через внимательное, длительное рассматривание картины, изображающей пернатого пленника, герои картины обретают себя и находят в себе силы жить. Уникальная роль произведения искусства, о которой говорится в романе, и является предметом описания и осмысления в данной статье. Герой романа Тео Декер, оказавшись в эпицентре взрыва на выставке в Нью-Йорке, чудом выживает и уносит с собой «Щегла». Он сам становится щеглом, так похожим и на Фабрициуса, и на свою мать, и на девочку Пиппу, на ее дядю, и его компаньона. Так он оказывается в «иной» реальности, доступ к которой становится возможным благодаря «медиа́льным» свойствам искусства, открывающим нечто трудно выразимое, отсылающее нас к «судьбе», «бытию», «миру». В статье перечисляются и раскрываются симптомы присутствия такой «медиа́льной» реальности: картина Фабрициуса излучает свет, преобразующий темную повседневность, в привычном течении времени образуются лакуны и просветы вечности; «мирской мир» (хайдеггерский *weltliche Welt*) подвергается радикальной художественной редукции – перестают иметь значение социальные, исторические, искусствоведческие шаблоны, уступая место живому опыту бытия (тождественному глубинному опыту искусства); человек входит в некую «точку сингулярности», собирающую все компоненты художественного события.

Данный текст является реконструкцией опыта восприятия и переживания искусства средствами самого искусства (живописи – в романе). Хотя авторы стремятся быть верными объективному художественному материалу, они тем не менее вынуждены придерживаться определенной теоретической установки, приписывающей актуальному эстетическому отношению онтологические функции. Искусство, понятое в качестве *медиума бытия*, оказывается предметом специальной онтологии, лежащей в основе современной философии искусства.

Ключевые слова: голландская живопись, современный американский роман, эстетическое отношение, медиа́льная природа искусства, опыт восприятия искусства, иллюстративность и нарративность в искусстве, вещество искусства, вещи и предметы искусства.

N.V.Stolbova, V.N. Zhelezniak

THE EXPERIENCE OF ART IN THE D.TARTT'S NOVEL "GOLDFINCH"

The given text represents reflection constructed around the picture of C. Fabritius named "Goldfinch" which escaped after the explosion of powder magazines in Delft. Recently it has become the hero of D. Tartt's novel of the same name. The success of the novel which was awarded with Pulitzer Prize in 2014 attracted the attention to the picture itself. Thus, for example, King's Gallery Mauritshuis, developed multimedia project named as "The Goldfinch, A Bird's Eye View" devoted to thorough analysis of the picture. The authors of the present article were attracted by the very subject of the novel: through the familiarization with the art, namely through the attentive, long contemplation of the picture showing the feathered prisoner the heroes of the novel find themselves and the will to live. Unique role of the artwork mentioned in the novel is the subject of description and interpretation in the given article. Teo Decker, the hero of the novel, finding himself in the centre of explosion at the exhibition in New-York remains alive and takes away the "Goldfinch". He himself becomes the goldfinch and looks like Fabritius, his own mother, and a girl with the name Pippa, her uncle and his partner. Thus, he finds himself in the "other" reality, access to which is possible due to "medial" properties of art, which opens something difficult to be expressed, which sends us to "the fate", "being", "and "the world". Symptoms of such "medial" reality have been listed and uncovered in the article: the picture of Fabritius emits light, transforming dark daily routine, in customary course of time lacunae and clear space of eternity are formed; "mundane world" (*weltliche Welt* of Heidegger) is subjected to radical artistic reduction – social, historical and artistic models lose their importance and give way to the alive experience of being (identical to the deep experience of art); man enters a certain "point of singularity" gathering all components of artistic event.

© Столбова Наталья Викторовна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и права, ФГБОУ ВО «Пермский национальный исследовательский политехнический университет», e-mail: pilthekid@mail.ru.

Железняк Владимир Николаевич – доктор философских наук, заведующий кафедрой философии и права, ФГБОУ ВО «Пермский национальный исследовательский политехнический университет», e-mail: shlezo2@gmail.com.

This text is the reconstruction of perception and art's feeling experience by means of the art itself (in the novel it is painting). Despite the fact that the authors aspire to objectively reflect artistic material they, however, should follow certain theoretical lines attributing ontological functions to the urgent aesthetic relationship. Art understood as *the medium of being* appears to be the subject of special ontology which is the base of the modern philosophy of art.

Keywords: Dutch painting, modern American novel, aesthetic relationship, medial nature of art, experience of art perception, illustrative and narrative tendencies in art, things and items of art.

Красота меняет саму структуру реальности...

Д. Тартт

«Золотой век» голландской живописи: Х. Рембрандт, Я. Вермеер, К. Фабрициус, Ф. Хальс. Все – современники, создавшие особый подход к пониманию живописи. Однако в данной статье мы уделим внимание одной небольшой картине «Щегол», написанной К. Фабрициусом в 1654 году (в год гибели художника).

Начнем анализ с нескольких, на наш взгляд, ключевых фактов, касающихся картины и ее автора. Стоит особо отметить источник, в значительной мере повлиявший на данную фактологическую подборку – мультимедийный проект «Щегол, птичий взгляд» [1], запущенный в феврале 2017 года на сайте Королевской галереи Маурицхёйс, где выставляется картина Фабрициуса. Проект, первый в своем роде и, возможно, запущенный в связи с успехом романа Д. Тартт, представляет собой комплексный анализ картины «Щегол», а также сопутствующей информации. Однако мы не преследовали цель в полной мере проанализировать презентацию, поэтому представленные ниже факты подобраны достаточно условно, исходя из поставленных в статье целей и задач.

1. На маленькой досочке (размером 33,5 на 22,8 см) – первоначально дверце стенного шкафа [2] – изображена сидящая на насесте маленькая птичка. Яркий свет (видимо, из окна, находящегося слева) озаряет насест и птичку, но щегленок сильно смещен вправо – он находится у противоположного края картины, воздушного пространства перед его взглядом фактически нет, что создает эффект загнанности в угол. Этот эффект дополняют: цепь на лапке, которой щегленок прикован к насесту; гордая, приподнятая вверх головка; «влажный» блик в глазу, небрежно прописанные перышки – птичка сидит, нахохлившись, – и при этом детально прописанные когтистые лапки. Показное сочетание небрежности и детальности очень точно описал один из героев романа Д. Тартт Хорст: «Тут двойственность. Видишь подпись, видишь краску на краске и еще – живую птицу» [3, с. 620]. Косточки, пух, перья, приподнятая головка – вот и вся птичка. Таким образом, перед нами щегленок в безвыходной ситуации, гордый, но не сломленный.

2. «Щегол» – пример троплея (обманки) – приема в живописи, цель которого – создать идеальную иллюзию трехмерности изображаемого объекта. Хотя Д. Тартт говорит (словами Хорста), что «Щегол» – это не совсем троплём, а скорее насмешка над этим приемом, подчеркивая двойственность небрежности и детальности (скорее всего, с этой интерпретацией следует согласиться), но зафиксировать связь работы Фабрициуса с троплём необходимо.

3. Щегол часто присутствует на изображениях Богородицы с младенцем и Иоанном Крестителем, так как, по легенде, он вытащил впивающийся шип из тернового венца Христа, и кровь Спасителя окрасила головку щегла в красный цвет. Так щегол стал символом.

4. Щегол – популярное «домашнее животное» в эпоху Фабрициуса. Таких птичек многие заводили себе, наслаждаясь их пением, разучивая с ними различные трюки. Может быть, и у самого Фабрициуса был такой питомец, или же он видел его в домах своих знакомых.

5. Карел Фабрициус – один из первых художников, трансформировавших традиционную голландскую жанровую картину. Взамен изображения эпизода или тщательно детализированного повествования он создает целостную атмосферу картины – все ее элементы, и эле-

менты интерьера в том числе несут собой единое настроение. Действие становится незначимым, отдается приоритет созерцательности, чистому переживанию реальности [4, с. 95]. Например, на картине «Молочница» Яна Вермеера, развившего в указанном направлении идеи К. Фабрициуса, мы видим эту трансформацию наиболее явно. Женщина, склонившись, переливает молоко из кувшина в какую-то другую емкость. Молоко льется, рядом в корзинке лежит свежий хлеб; фартук женщины небрежно подогнут. С одной стороны, ничего не происходит. «Но Вермееру удается сосредоточиться на том состоянии, в котором она это делает. Ясный свет, спокойная атмосфера, внимание к мельчайшим деталям – все способствует переживанию одного единственного момента» [1]. Картина демонстрирует близость к вещам: вещи и люди «говорят» одно и то же, сливаясь в единой атмосфере. Вспомним основную мысль доклада М. Хайдеггера «Язык»: язык говорит (*die Sprache spricht*). Художественный образ (язык искусства) призывает вещи явиться. Призывает близость вещей. «Вещи являются средокрестием четырех. Это собирающее пребывание есть вещь вещей. Мы называем пребывающее как вещь вещей, средокрестие земли и неба, смертных и божеств – миром. В названии вещи взывают к своей вещности. Вещая, они раскрывают мир, в котором пребывают Вещи и который пребывает в них. Вещая, они несут мир. В старом немецком языке несение, ведение называлось хранением. Вещая, вещи являются вещами. Вещая, они хранят мир» [5].

6. Взрыв пороховых складов в Делфте (1654), при котором погиб сам Фабрициус и вся его семья. Однако «Щегол» уцелел. Взрыв следует понимать (также вполне по-хайдеггеровски) как выпадение из реальности: огромная воронка, вдруг образовавшаяся внутри мира; столкновение с Ничто.

7. «Щегол» действительно выставлялся в Нью-Йорке в 2001 году (этот факт не является вымышленным Д. Тартт).

Теперь, используя приведенные факты, приступим непосредственно к анализу романа. Ключевым теоретическим и методологическим положением статьи является тезис, сформулированный нами ранее: *«только внутри эстетического отношения современному человеку доступно бытие...»* ... Не столько традиционные виды идеологии, не столько техника и технологии, не столько научные знания и критическая философия – сколько специально организованный эстетический опыт позволяет современному человеку «укорениться в бытии» [6, с. 31]. Взяв за основу данное положение, постараемся обнаружить в тексте романа *знаки бытия, знаки новой реальности*, доступной искусству в силу его «медиальной» природы. «Научиться – это, прежде всего, рассмотреть материю, предмет, существо, как если бы они испускали знаки для дешифровки, для интерпретации» [7, с. 29]. Живой опыт восприятия и переживания живописи, присутствующий в романе Тартт, содержит в себе предчувствие некоего нового измерения, симптомы которого можно уловить, сопровождая героя романа Тео Декера. Именно искусство выступает в романе в качестве спасающего «медиума бытия», определяя и направляя судьбы героев.

Нью-Йорк, 10 апреля. «Портретная живопись и натюрморты: работы северных мастеров Золотого века». С этой выставки и начинается драматическая история, описанная в романе. Завязка, начало, движущая энергия и сюжетный фон романа исходят из компактного искусствоведческого основания, научное содержание которого автор, скорее всего, не берет в расчет, полагаясь на восприимчивость и живой опыт своих героев. К нему-то мы и намерены приглядеться. Мать и сын в музее. Сын предпочел бы музею буфет: «не слишком вдохновляла перспектива разглядывать кучу картин с голландцами в темных одеждах» [3, с. 31], но матери очень хочется посмотреть работы любимых художников. Рембрандт, Вермеер, Фабрициус, Хальс – это предмет для изучения и любви. Изучение живописи – «чистое блаженство, просто

рай» [3, с. 27]. Мы выбираем в океане искусства несколько имен или произведений, чтобы погрузиться в них, чтобы уравновесить ими мелководье нашей жизни. Но где ждет нас блаженство, наслаждение и счастье? Не несет ли медиум искусства весть о новой реальности, о новом модусе человеческого существования, начавших открываться нам?

Попад в музей, герой вдруг чувствует себя «до странности» отгороженным от всего. Важный элемент нового измерения художественного опыта – мотив выпадения из текущей повседневности, текущего времени и заданного пространства. Зона искусства, выпадающая при определенных условиях из публичности, обладает – относительно повседневности – странными свойствами. Герой ощущает сдвиг, происшедший в порядке наличной действительности. Не то чтобы мы перешли из одной действительности в другую, но явно стала намечаться некая параллель – в стык с обычным порядком вещей. Эффект параллельного существования *психологически* может переживаться часто. Но в данном случае резонно поставить вопрос: идет ли речь о психологическом состоянии или об онтологическом феномене, раскрывающем изменения в пространственной организации повседневного существования (*Räumlichkeit*)? Онтологический статус подобных феноменов не будет отменен, даже если мы ограничим их только дискурсивными или только смысловыми конфигурациями.

Мать учит сына: все живое длится недолго – говорят голландские натюрморты. Если приглядеться, можно увидеть микроскопические следы смерти, присутствующей всюду [3, с. 32]. Дело, однако, в другом. Фрукты на столе и на полотне уже начали гнить, но на картине они будут гнить вечно. Живопись фиксирует разлагающуюся плоть, но изображенная плоть не разлагается.

Мотив новой, необычной действительности становится все ощутимей. Пространство кружится, образуя *покойную, змеистую заводь*. Лабиринт залов музея помогает начавшемуся процессу параллельного перехода. С этим связаны странности, касающиеся прежде всего того, что *происходит с героем*, а не с тем, что он переживает. Причина в том, что висит на стенах: плотная, миметическая, до обманного эффекта, живопись. Но: этот цветок никогда не завянет, эта муха никогда не взлетит, эту книгу никто не раскроет, этим ножом не отрезать ветчины и не сделать глотка из этого бокала. Важно почувствовать, что мир этих картин другой, иной, он более иной, чем лунный ландшафт.

Вдруг мальчик впадает в «ступор потерянного времени», потому что за матерью образовался след, в котором время отсутствовало. Именно магия романного повествования открывает нам, что странные сдвиги во времени не суть переживания, но симптомы вхождения в *событие*, имеющее свою необходимость и свою судьбу. Мальчик волей-неволей оказывается на грани, где встык с реальностью подходит иной порядок бытия – искусство.

Произведение живописи нужно долго рассматривать. Это – простое, но очень ценное наблюдение. Сеанс созерцания картины по продолжительности не должен уступать времени прослушивания аналогичного по значимости музыкального произведения. Только в этом случае живопись начинает «интонировать» выраженные в ней художественные смыслы. Мать учит сына, что на щегла нужно долго-долго смотреть, чтобы понять, как написано это «домашнее животное». Так начинается символизация и даже мифологизация картины Фабрициуса и ее пернатого персонажа (картина оказывается в центре фантастического происшествия). Средства такого мифосимволического обращения весьма действенны: все сюжетные линии романа заворачиваются вокруг «Щегла»; картина несет в себе свет, который одновременно обладает качествами трансцендентной тайны и посюсторонней подлинности; картина оказывается в эпицентре взрыва, повторяющего взрыв в Делфте, убившего Фабрициуса, и в обеих катастрофах «Щегол» уцелел; картина – таинственный пункт, вокруг которого взламывается физический

континуум пространства/времени и обнажаются судьбы; наконец, неизбежны ассоциации с «Мадонной с щеглом» Рафаэля и евангельской символикой, объясняющей красную полосу вокруг клюва птицы. Отсюда не следует, будто щегол как птица и как картина представляет собой некий эксклюзивный миф (за пределами романного мира). Но выбранный инструмент вполне позволяет пробить «мирное» течение повседневных будней, чтобы сделать видимой новую реальность, хотя бы только в форме эксцесса. Взрыв и все, что за ним последовало, открывает поразительные вещи. В этой жизни присутствуют люди-щеглы – пришельцы, на которых лежит отблеск тайны. Они вместе образуют реальность особого рода, в которой оказывается и Тео, единое смысловое пространство, сомкнутое в романе Д. Тартт и ставшее смыслообразующим, своеобразным островом, где ужас отступает перед красотой. Такие острова создаются на основе принципа *connected isolation* (в понятийном аппарате П. Слотердайка [8]): одинокие несчастные люди одновременно вместе и порознь пытаются выжить, приобщаясь к прекрасному по мере своих сил. В свете подобной взаимопомощи прочитывает роман и В. Бабицкая: «Искусство было придумано как психотерапия, предлагая читателю катарсис, и Тартт возвращает роману эту непосредственную, простую, утешительную функцию: и прямо, в виде проповеди на последней странице, и косвенно – самой протяженностью своей книги во времени» [9].

Главный щегол, появляющийся в поле зрения героя и читателя вместе с картиной, – это девочка (Пиппа). «У этой же были ярко-рыжие волосы и стремительные движения, лицо ее было резким, проказливым, странным и глаза чудного цвета – золотые, медово-коричные» [3, с. 34]. «Она была худенькой – сплошные локти» [3, с. 34]. «Она стояла на одной ноге, выпятив бедро в сторону» [3, с. 37]. Пиппа – несомненно щегол, занимающий на лестнице судьбы второе место после картинного щегленка. Третье место – мать, которую автор романа прямо описывает в виде щегла: «Я отступил назад, чтобы получше рассмотреть картину. Птичка была серьезной, деловой – никакой сентиментальности, – и то, как ловко, ладно вся она подобралась на жердочке, ее яркость и тревожный, настороженный взгляд напомнили мне детские фотографии моей матери – темноголового щегла с внимательными глазами» [3, с. 35]. Потом – сам Тео, превращающийся в щегла, потом – дядя Пиппы (с крючковатым, как будто клюв, носом [3, с. 35]) и его компаньон (Хоби). Странный, больной щегол – русский человек Борис. Тео попадает в круг щеглов и сам оказывается щеглом. Вокруг него складывается асоциальный социум, делающий возможным проявление *медиальных* функций искусства.

Опыт искусства, проблеск которого мы находим в романе Д. Тартт, – это опыт новой реальности, для которой большое искусство является адекватным и, может быть, единственным медиумом. Картина Фабрициуса излучает ясный дневной свет. Это первый симптом новой реальности, присутствие которой мы предчувствуем и по следам которой идем. Мы видим, слышим как живую музыкальную интонацию, смысловую ауру, обретающую наглядность в чистом световом потоке. «Позитивно» настроенный читатель и зритель, конечно, скажет: всем известно, что у Рембрандта темные фоны, а у Фабрициуса светлые. В этом новация последнего. Это – хорошее соображение, поскольку оттеняет то обстоятельство, что для наших героев важен не фон картины, а переворот, который она произвела в их жизни.

Дело также не в том, что щегленок Фабрициуса похож на человеческое существо – маленького, одинокого пленника (так, в персонажах американского художника Сарджента можно усмотреть сходство с лисами или кроликами). Дело во времени, *которое не движется*, которое *нельзя назвать временем*. Это второй симптом новой реальности согласно открытому нами счету. Что значит, что мы выходим из потока времени? Это значит, что мы выходим к идее вечности. Если мы смотрим на заросли осеннего мокрого сада, и нас захлестывает его

музыка, то формальным условием этого музыкально-живописного эффекта является именно время, которое «больше нельзя назвать временем». Учитывая оба отмеченных момента, можно сказать: нам открывается световая аура, останавливающая поток обыденного времени (как времени будней, так и времени истории).

Третий симптом присутствия новой реальности – радикальная художественная редукция, которой подвергает «мирской мир» искусство. В «Щегле» Фабрициуса нет *ни морали, ни сюжета*. Мать-щегол учит сына-щегленка: *значение значения не имеет*. Историческое значение умерщвляет картину. Это вовсе не значит, что в картине должны отсутствовать исторические детали, фабула и сюжет, моральные акценты, гражданская патетика, «задушевная лирика» и т.п. Все это важно и неотъемлемо для произведения искусства (в той или иной мере). Но для подлинного светового или музыкального эффекта – это уже пройденные и вряд ли обязательные инстанции. Покидая мутный обыденный поток (равно как и патетику исторического времени), мы сталкиваемся с чем-то трудно определимым, с тем, что Э. Гуссерль называл «идеей» или «сущностью» [10], а А.Ф. Лосев связывал с греческим выражением *auto to auto* [11]. Впрочем, имея дело с художественным опытом, пытаюсь превратить его в общий опыт жизни, прибегать к метафизическим параллелям не обязательно, а может быть, и вредно.

Четвертый симптом – «волшебная точка», в которой сходятся и теряют силы все *позитивные* компоненты художественного события. В этом все дело. Отношение художника к его объектам и моделям, отношения зрителя, произведения и автора, историческая перспектива, искусствоведческие выкладки, – все это остается по ту сторону «точки сингулярности» в центре художественной вселенной. По крайней мере сейчас, для нас. Мы встаем на порог наиреальнейшей реальности, или, что то же самое, нам открывается нечто, наиважнейшее из всего самого важного.

Пятый и последний признак присутствия некоего «нечто», новой – для нашей ситуации в культуре и в жизни – реальности, о которой не может быть никакого «категориального высказывания», чтобы не убить всю новизну и актуальность, – «неизвестная, нежеланная, не нами выбранная сила». Именно: нам открывается нечто – и что самое существенное – в медиуме искусства и только в нем (не считая вольного живого созерцания). Сила, воздействие которой мы ощущаем, есть воля. И воля эта совершенно объективна, бытийна. Но, в отличие от Шопенгауэра, эта воля открывается нам не в форме метафизической спекуляции, не в виде темной, себе доверяющей субстанции [12], но сугубо критически. Это – бытийная модальность, задающая нам то, что *действительно есть*, то, что является самым настоящим во всем настоящем, – то, что целиком по сю сторону и при этом никак не улавливается повседневностью [13, с. 426, 533]. И это достояние нашего актуального современного опыта, лишённого метафизической заданности и власти исторических инстанций, – «некая промежуточная зона, переливчатый край, где оживает красота» [3, с. 826], «где отчаяние схлестывается с чистейшей инаковостью и рождается нечто возвышенное» [3, с. 827]. Это – нечто предельно конкретное, конкретней некуда, и в то же время бездонное, как откровение.

В известной книге о Френсисе Беконе (художнике) Жиль Делез сформулировал императив современного искусства: искусство должно стремиться избежать какой-либо иллюстративности и нарративности [11]. Эта замечательная мысль очень точно выражает дух и направление актуального искусства последнего столетия. Но, может быть, имеет смысл возразить тем, кто любит подобные идеи, что со времени выхода в свет труда Делеза прошло уже больше 35 лет, что мы живем – вполне возможно – уже в другую эпоху и что формализм «модернов» уже не так актуален, как прежде. В опыте, с которым мы сталкиваемся в романе Тартт и которому вряд ли можно отказать в актуальности, мы видим обратную ситуацию: предельная иллюстративность

(в жанре «обманки») и предельная нарративность. И в то же время – предельная внятность выхода за границы всякой тривиальной фигуративности и вещественности. Важно взять гилетическую плотность вещей в их непосредственной данности: незначительный фрагмент, точка, красочное пятно, борозды от ворсинок кисти, горбинка на носу у матери, веснушки Пиппы, осенний лист на ветке, клочья облаков... Почему мы в состоянии изъять вещь из заданной тотальности? Потому что мы – сейчас и сегодня – можем *существовать* таким образом, чтобы трансцендентное стало актуальным для нас. В открывшейся «волшебной точке» традиционные эстетические категории не микшируются, как это имеет место в эстетике современного искусства, ликвидирующей их антитетику, но *сливаются в новой красоте*.

Список литературы

1. The Goldfinch, A Bird's Eye View // Mauritshuis. – URL: <https://www.mauritshuis.nl/en/discover/news-archive/2017/het-puttertje-in-vogelvlucht/> (accessed at 9 October 2017).
2. Каптерева Т. П. Фабрициус [Электронный ресурс] // Европейское искусство. Живопись. Скульптура. Графика: Энциклопедия / под ред. Л.П. Ануровой. – М.: Белый город, 2006. – URL: https://evropeyskoe_iskusstvo.academic.ru/968/%d0%a4%d0%b0%d0%b1%d1%80%d0%b8%d1%86%d0%b8%d1%83%d1%81 (дата обращения: 9.10.2017).
3. Тартт Д. Щегол / пер. с англ. А. Завозовой. – М.: АСТ: CORPUS, 2017. – 827 с.
4. Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. – М.: Искусство, 1971. – 352 с.
5. Хайдеггер М. Язык [Электронный ресурс] / пер. и примеч. Б.В. Маркова. – СПб.: Ленинградский Союз ученых, 1991. – URL: <http://lib.ru/HEIDEGGER/yazyk.txt> (дата обращения: 9.10.2017).
6. Железняк В.Н., Столбова Н.В., Мусеев Н.А. Онтология прекрасного: методологический проект [Электронный ресурс] // Культура и искусство. – 2017. – № 3. – С. 31–40. – URL: http://nbpublish.com/library_read_article.php?id=23146 (дата обращения: 09.10.2017) DOI: 10.7256/2454-0625.2017.3.23146
7. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. – СПб: Алетейя, 1999. – 190 с.
8. Слотердайк П. Сферы. Плюральная сферология. Т. III. Пена. – СПб: Наука, 2010. – 923 с.
9. Бабицкая В. «Щегол» Донны Тартт: время ничего не значит [Электронный ресурс] // Афиша Воздух. – URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/shchegol-donny-tartt-vremya-nichego-ne-znachit/> (дата обращения: 9.10.2017).
10. Husserl E. Phänomenologische Psychologie / E. Husserl. – Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003. – 244 s.
11. Лосев А.Ф. Вещь и имя. Самое само. – М.: Изд-во Олега Абышко, 2008. – 576 с.
12. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Афоризмы и максимы. Новые афоризмы. – Минск: Литература, 1998. – С. 49–888.
13. Железняк В.Н. Мышление и воля. Принцип тождества мышления и воли в классическом рационализме и его историческая эволюция. – Пермь: Изд-во Перм. нац. исслед. политехн. ун-та, 2015. – 616 с.
14. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. – СПб.: Machina, 176 с.

References

1. The Goldfinch, A Bird's Eye View. Mauritshuis, available at: <https://www.mauritshuis.nl/en/discover/news-archive/2017/het-puttertje-in-vogelvlucht/> (assessed 09 October 2017).
2. Kapтерева Т. П. Fabritsius [Fabritsius]. Evropeiskoe iskusstvo: Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika. Ed. L.P. Anurovoi. Moscow, Belyi gorod, 2006, available at: https://evropeyskoe_iskusstvo.academic.ru/968/%d0%a4%d0%b0%d0%b1%d1%80%d0%b8%d1%86%d0%b8%d1%83%d1%81 (accessed 09 October 2017).
3. Tartt D. Shchegol [Goldfinch]. Moscow, AST: CORPUS, 2017, 352 p.

4. Rotenberg E.I. Zapadnoevropeiskoe iskusstvo XVII veka [Western European art of the XVII century. Moscow, Iskusstvo, 1971, 352 p.
5. Heidegger M. Iazyk [Language]. Saint Petersburg, Leningradskii Soiuz uchenykh, 1991, available at: <http://lib.ru/HEIDEGGER/yazyk.txt> (accessed 09 October 2017).
6. Zhelezniak V.N., Stolbova N.V., Museev N.A. Ontologiya prekrasnogo: metodologicheskii proekt [Ontology of the beautiful: methodological project]. *Culture and art*, 2017, no. 3, pp. 31-40. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.3.23146, available at: http://nbpublish.com/library_read_article.php?id=23146 (accessed 09 October 2017).
7. Delez Zh. Marsel' Prust i znaki [Marcel Proust and signs]. Saint Petersburg, Aleteiia, 1999, 190 p.
8. Sloterdijk P. Sfery. Pliural'naia sferologiya. Vol. 3. Pena [Spheres. Plural Spherology. Vol. 3. Foam]. Saint Petersburg, Nauka, 2010, vol. 3, 923 p.
9. Babitskaia V. «Shchegol» Donny Tartt: vremia nichego ne znachit [The "Goldfinch" by Donna Tartt: time does not mean anything]. *Afisha Vozdukh*, available at: <https://daily.afisha.ru/archive/vozdukh/books/shchegol-donny-tartt-vremya-nichego-ne-znachit/> (accessed 9 October 2017).
10. Husserl E. Phänomenologische Psychologie. E. Husserl. Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2003, 244 p.
11. Losev A.F. Veshch' i imia. Samoe samo [Thing and name. The most]. Moscow, Izdatel'stvo Olega Abyshko, 2008, 576 p.
12. Schopenhauer A. Mir kak volia i predstavlenie [The world as will and representation]. *Mir kak volia i predstavlenie. Aforizmy i maksimy. Novye aforizmy*. Minsk, Literatura, 1998, pp. 49-888.
13. Zhelezniak V.N. Myshlenie i volia. Printsip tozhdestva myshleniia i voli v klassicheskom ratsionalizme i ego istoricheskaia evoliutsiia [Thinking and will. The principle of the identity of thinking and will in classical rationalism and its historical evolution]. Perm', Permskii natsional'nyi issledovatel'skii politekhnicheskii universitet, 2015, 616 p.
14. Delez Zh. Frensis Bekon. Logika oshchushcheniia [Francis Bacon. The logic of sensation]. Saint Petersburg, Machina, 176 p.

Получено: 14.10.2017

Принято к печати: 30.10.2017