

А.Н. КОЛОСКОВ

*Старший преподаватель, кандидат филологических наук
Санкт-Петербургский государственный университет*

ПАРАДИГМАТИКА ОВЕЩЕСТВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В КУЛЬТУРЕ (ПРОСВЕЩЕНИЕ. ЖЕСТ ОДАРИВАНИЯ)

Статья открывает трехчастный цикл исследований парадигматики овеществления художественного текста в культуре. На материале исследования архитектоники наиболее репрезентативных жанров исторической драматургии демонстрируются механизмы и способы смыслопорождения и смыслообретения художественного текста в социокультурных пространствах Просвещения. Ключевое понятие «жест одаривания» коррелирует со структурой художественного текста, оказывающейся подвижной в культурной динамике.

Ключевые слова: вещь, жест одаривания, драматургия, архитектоника, просвещение. Статья написана при поддержке гранта РФФИ № 17-03-00613 «Феномен вещи в информационной культуре».

A.N. KOLOSKOV

*Senior Lecturer, PhD of Philosophy
Saint-Petersburg State University*

PARADIGMATICS OF OBJECTIFICATION OF THE ART TEXT IN CULTURE (THE AGE OF ENLIGHTENMENT. GIFTING GESTURE)

Article opens a three-part cycle of researches of paradigmatic of objectification of the art text in culture. The architectonics of the most representative genres of historical dramatic art is investigated. Mechanisms and ways of a sense birth and a finding of sense of the art text in sociocultural spaces of age of Enlightenment are shown. The key concept «gifting gesture» correlates with the structure of the art text which is turning out mobile in cultural dynamics.

Keywords: thing, gifting gesture, dramatic art, architectonics, the age of Enlightenment. This work was supported by Grant RFFI №17-03-00613 «the Phenomenon of things in the information culture».

Процесс вхождения художественного текста в «параллельные» культурные поля, выполнение им не только собственно эстетических функций имеет исторический характер: смена культурных доминант, способов культурной коммуникации определяют его характер и сущность. «Овеществе-

ние» художественного произведения происходит, например, при включении его (и определении его «статуса») в рационально выстроенную (и идеологически обусловленную) историю искусств, при характеристике социокультурных и политических реалий того или иного исторического периода, при определении статуса художника в обществе, существующих аксиологических моделей, особенностей идеологии и пр.

Репрезентативность обозначенного процесса обусловлена жанровым своеобразием историко-культурных периодов, свидетельствующим о внутренней динамике и смене предустановок внутри целостной парадигмы мышления и сознания, относимой к эпохе Нового времени. Так, для русского Просвещения особенное значение имеет театр и драматургия. Чаще всего эти тексты демонстрируют «эстетический поворот», направляющий читателя (зрителя) в пространство власти, именно в данных текстах (и данными текстами) это пространство маркируется, именно они являются одним из способов диалога с властью. Однако и жанровый канон в данном случае оказывается подвижным. Меняется архитектура произведений. В культурной традиции XVIII века предисловия к драматическим произведениям были достаточно распространены. Условно их можно дифференцировать так: предисловия-посвящения и предисловия-изъяснения. Первые, большей частью посвящаемые государственным деятелям, или собратям по перу, являли собой стремление авторов выразить симпатию не только и не столько конкретной личности, как её деяниям в широком смысле в области просвещения, куда входили государственная деятельность, художественное творчество и т.д. (исключение составляют лишь достаточно немногочисленные в этом жанре произведения представителей литературного сервиллизма) [1; С. 56-75]. В таких предисловиях говорилось (прямо или косвенно) о полезных обществу деяниях лица, которому посвящается произведение. К примеру, трагедия «Дружество» П.А. Плавильщикова посвящена К.Р. Дашковой: *«Милостивейшая государыня! Ободренные Вашим покровительством Музы признают с восторгом осеняющее щедротами своими блаженство. Сама Минерва в Вашей особе открывает им путь к достижению совершенства знания человеческих. ...позвольте мне прославлять гремящее на Геликоне Имя Ваше...»* [2; С. 75-81]. Ещё более конкретно говорит об общественных заслугах Дашковой Я.Б. Княжнин, посвящая ей трагедию "Рослав": *«Милостивая государыня! Просвещенному Вашего Сиятельства разуму, который столько знаний объемлет...осмеливаюсь представить на суд моего сочинения... Но та, которая беседует с Невтоном, / Возвышена достоинством своим / Быть средством меж наук и тронem / И быть красою им, / Умеет и сама прельщать нас мирным тоном. ...Вы столько же легко мыслете протекаете, пространства Уранию измеренные и пронизаете в таинства природы, как пожинаете цветы*

*Парнасские. Таков и должен быть представитель наук. Привязанность его вкуса к одному предмету оставляла бы все другие дарования в небрежении и привела бы их в оцепенелость. Но Вы изволите знать сколь без изъятия все знания нужны; Вам известно, что они непрерывной нитью взаимного союза сопряжены, что одно другое подкрепляет и украшает; Вам известно, что бы мудрствование было без слова, как и слово без мудрствования. А для того, **Вы ни самой малейшей части и в словесных науках не хотите оставить без внимания** и ободрения таланта. ...Более всего боюсь, чтобы Вы не приняли сего за намерение лести, чем часто грешны бывают письма, при коих сочинения вельможам подносятся. Но Вы изволите сами знать, что моё скромное усердие ещё не все сказало, в чем **свет Вам справедливость отдает...**» [3; С. 145-151].*

Написанные как в прозе, так и в стихах (либо частично тем, частично другим) посвящения не всегда адресовались лицу, проявившему себя в какой-либо деятельности. Например, драма Павла Сергеевича Потемкина, троюродного брата фаворита Екатерины II, «Торжество дружбы», имевшая зрительский успех и достаточно часто ставившаяся на сценах российских театров [4], посвящена наследнику всероссийского престола Павлу Петровичу. К моменту окончания пьесы в 1772 году (первое представление состоялось в придворном театре 11 января 1773 года, поэтому пьеса должна была быть закончена как минимум в конце 1772 года) наследник, стараниями матери, никак не проявил себя в качестве государственного деятеля (собственно, возможности что-либо делать в сфере политики Павел I был лишен вплоть до смерти Екатерины II).

В данном случае, при написании посвящения, автором используется одическая традиция, то есть в образе Павла Петровича изображается идеальный монарх (наследник), и целью подобного изображения является, во-первых, декларация того, каким должен быть монарх (здесь: продолжателем дела Петра Великого и Екатерины II по созданию сильного государства с просвещенной монархией), во-вторых, стремление сделать наследника таким:

«Питомец истины, друг Муз и Аполлона, / Наследник русского блистательного трона... / Великий Князь! прими моё ты приношение... / Я знаю, государь, ты / Прощаю слабостям; но искренности внемлешь, / И жертвы ревностных сердец всегда Вседневно разум твой являет ясно нам, / Сколь много за тебя мы должны небесам. / Кому знать более тебя о всем довлеет? / Богини мудрой сын, что россами владеет, / И неисчетного являет плод добра, / Достойный правнук ты Великого Петра. / Преславный сей монарх был основатель славы, / И просвещения российский державы: / Премудра мать твоя правлением своим / Принудила весь свет, назвать свой век златым. / Ты зришь ея дела, ты зришь ея, / Душевные твои подоб-

ны доброты. / Коль свойственно *тебе*, чтоб оным подражать! / Блаженство русских стран сужден ты умножать. / Божественны тебя таланты украшают: / Таланты оные россиян восхищают. / *В сей мысли, государь, и зная слабость сил, / С надеждою тебе мой труд я посвятил...*» [5; С. 8]

Ясно, что в данном случае Павел Потемкин, как, например, и М.В. Ломоносов, создает образ идеального монарха, который должен служить идеалом реальным самодержцам. Г.А. Гуковский отмечал, что в одах Ломоносов не стремится к портретному сходству, не выделяет индивидуальные черты монархов, характеризующие конкретную личность: «в своих одах он рисует... высокий благородный образ того идеального монарха, о котором он мечтает, от которого ждет блаженства и прогресса России» [6; С. 94]. Таким же образом поступает и Потемкин: в данном посвящении нет конкретных черт Павла Петровича, нет характеристики его конкретных деяний, поэтому образ наследника выходит достаточно обобщенным, «размытым» (вместо Павла легко представить другую царственную особу). Это, в свою очередь, усиливает значимость образов, которые ставятся в пример, поскольку любая характеристика деяний Петра Великого и Екатерины II дает возможность читателю подключить ассоциативные ряды, строящиеся не только и не столько на известных художественных произведениях, посвященных данной тематике, сколько на собственном жизненном опыте (значимость реформ названных монархов была настолько велика, что основательно коснулась всех социальных слоев, поэтому пути реформ, методы их проведения, своевременность и пр. стали основой многолетних идеологических споров).

Вторую условную группу предисловий составляют так называемые «изъяснения», в которых авторы дают комментарии, объяснения, помогающие восприятию художественного произведения. Пьесам придворного театра царя Алексея Михайловича, а также русским школьным драмам зачастую было предпослано вступление («изъяснение»). Интересно отметить, что эта предисловия, разъясняющие основную идею произведения и содержащие сведения о событиях, предшествующих сценическому действию, адресовались, как бы посвящались, царю. А.В. Западов предположил, что идею использовать «Краткое изъяснение» Ломоносов и «Перечневое описание» Тредиаковский могли почерпнуть из курса пиитики, который они прослушали в Славяно-греко-латинской академии. Исследователь обращал внимание на то, что Сумароков, не имевшем подобного опыта обучения, к этому приему не прибегал. С этими мыслями нельзя не согласиться, однако, высказывание А.В. Западова, что: «...другие русские дворянские драматурги к этому приему никогда не прибегали» опровергается рядом примеров [7; С. 128].

Так, например, М.В. Ломоносов в «Кратком изъяснении» к трагедии «Тамира и Селим» отмечает, что: «в сей трагедии изображается стихотворческим вымыслом позорная гибель гордого Мамаю, царя татарского, о котором из российской истории известно, что он, будучи побежден храбростью московского государя, великого князя Димитрия Иоанновича на Дону, убежал с четырьмя князьями своими в Крым, в город Кафу, и там убит от своих...» [8; С. 221]. Как видим, поэт создает трагедию, имея лишь один достоверный исторический факт, - гибель Мамаю в Крыму, все остальные события созданы творческим сознанием, о чем и говорится в изъяснении. Далее автор, используя возможности предисловия, даёт небольшую предысторию происходящим на сцене событиям, выстраивая, таким образом, логику действия в трагедии и обеспечивая его динамику.

Редактор - составитель краткого энциклопедического словаря, посвященного жизни и деятельности Ломоносова, Э.П. Карпеев, опираясь на книгу П.А. Орлова «История русской литературы ХУШ века» (М., 1991), в статье о драматических произведениях пишет: «В этой трагедии («Тамира и Селим» - А.К.) Ломоносов обратился к отечественной тематике, причем остановился на событии не только абсолютно достоверном, но и исторически чрезвычайно важном - Куликовской битве, положившей начало освобождению Руси от татарского ига». Думается, тематика произведения не ограничивается проблемой национальной независимости Руси, более того, национальная тематика не является в трагедии доминирующей, поскольку все-таки основным генератором действия является столкновение личностных начал, противоборство страсти и долга. Это позволяет предположить, что тематика в данном случае антропоцентрична и универсальна (то есть здесь: не увязывается с национальными особенностями) [9; С. 53]

Трагедия В.К. Тредиаковского «Деидамия» фабульной основой имеет эпизод греческой мифологии: легендарный Ахиллес, спрятанный в виде девушки на острове Скирос, влюбляется в дочь царя Деидамию. В «Перечневом описании» трагедии автор излагает основные события мифа, связанные с героями, и отмечает: «...я был принуждён, выбрав сей случай в баснословии в материю себе, вымыслить от себя много нового... Вольность сия дана трагическим пиитам еще от Аристотеля, а подтверждена, что до басен, от великого французского трагика Петра Корнелия, как словами во втором его рассуждении о драме, так и в некоторых его трагедиях прямым делом. Смотрители и читатели имеют сами рассудить, был ли я счастлив, сочиня первую еще трагическую сию поэму, в наблюдении вероятности в том, что от меня вымышлено и придано» [10; С. 179-181].

Итак, и у Ломоносова, и у Тредиаковского предисловия выполняют по большому счету «техническую» функцию: с их помощью авторы частично освобождаются от необходимости включать в речи героев рассказы о ка-

ких-либо событиях, жизненных фактах, то есть всего, что обеспечивает законченность, обусловленность и, как следствие, правдоподобие (один из важнейших постулатов классицизма) произведения. В данном случае феномен предисловий рассматривается на материале отечественных произведений. Функциональная специфика предисловий в европейской культуре заключалась в том же, в чем и русских, но была более расширена: например, предисловия к драматическим произведениям Вольтер активно использовал для декларирования собственных эстетических воззрений, теоретической полемики и т. д., причем зачастую делал он это в художественной форме [11; С. 33-173].

Следует отметить, что суть авторского дидактизма достаточно ясно могла просматриваться как в произведениях с предисловиями, так и в творениях без вступлений. Однако предисловия-посвящения давали больше возможностей расширить ассоциативное поле воспринимающего субъекта. В данном случае актуализировались отношения, позволяющие универсализировать мораль произведения, сделать ее исторически подтвержденной. Так, в названных выше произведениях, идея просвещенной монархии является той повествовательной стратегией, которая объединяет посвящение и собственно действия трагедии в эстетическое целое: идея просвещения в посвящении проводится путем утверждения, а в трагедии путем отрицания антиномичного социального явления - тирании. Важно отметить, что в культурном сознании рассматриваемой эпохи роль личности в общественном устройстве является превалирующей. Вспомним, что, опираясь на сенсуализм, где основными источниками познания являются чувства и опыт, контролируемые разумом, писатели русского классицизма обращаются одновременно к двум сторонам человеческой «натуры» - чувствам («страстям») и рассудку («разуму»). Соответственно, и в плане объектного изображения предисловия-посвящения соотносятся с текстами трагедий.

Следует отметить, что в рассматриваемом аспекте определенный феномен представляет также трагедия М.М. Хераскова «Венецианская монахиня». Несомненно, эстетическое целое «Изъяснения» и трех действий этой трагедии должно являться предметом отдельного рассмотрения. Думается, что исследование данного произведения необходимо вести с учетом религиозно-философских взглядов Хераскова. Одним из концептуальных исследований этой проблемы является статья О.М. Гончаровой «Херасков и масонская религиозность». В данной работе О.М. Гончаровой сделан ряд концептуальных обобщений, позволяющих выявить направление, в котором, думается, должна рассматриваться (в означенном аспекте) трагедия Хераскова. Например, исследовательница пишет: «Уровень эстетической презентации масонской парадигмы и представлял своим творчеством М. Херасков. Практически все его произведения - от нравоучительных до ал-

легорических романов - являют собой реализацию различных аспектов масонской моральной философии и масонского утопизма... Поэма Хераскова («Владимир Возрожденный» - А.К.) отвечала потребности масонского сознания в авторефлексии, спроецированной в план историософии. Этот ход в историческое прошлое, к началам и истокам, был эквивалентен, с одной стороны, ведущей масонской идее личностного самопознания, возвращающего человека к «истинному христианству», в котором он обретает потерянное «Я», т.е. собственную идентичность..., с другой - соединял стремления масонов к идеальному конструированию будущего с возможностью автореконструкции, автомоделирования национального идеологического универсума из прошлого - сферы традиции и предания. И тот и другой аспекты в их единстве обозначены уже в предисловии автора к поэме, где подчеркнута прежде всего прагматика текста: чтение - это познание читателем самого себя, обретение «стеzi правды», «света истины» [12; С. 5-24].

Предисловия к драматическим произведениям Державина целым рядом принципиальных моментов выделяются из означенной выше традиции, можно сказать, что они развивают её потенциал и становятся важной частью эстетического целого. Под данной формулировкой понимается внутренняя организация всех основных средств художественного изображения, мотивированная конкретным содержанием произведения. В «Лекциях по эстетике» Гегель писал: «Если же мы обратимся к вопросу, по какому праву вообще та или иная деталь, в частности, может быть введена в произведение искусства, то мы исходили из того, что к произведению искусства вообще приступают в связи с единой основной идеей, изображаемой этим произведением искусства» [13; С.178].

Таким образом, эстетическое (уже – художественное) целое составляет идейно-художественная значимость (целесообразность) всех элементов произведения. Исследование эстетического целого позволяет определить авторское представление о прекрасном и безобразном, возвышенном и низменном и т.д. как качествах объективного мира. С этой точки зрения предисловия к драматическим произведениям демонстрируют авторское видение прекрасного в реальной жизни, которое затем подтверждается (разъясняется, обещается) в процессе его художественного осмысления, то есть собственно в произведении. Важно обратить внимание на то, что, несмотря на стремление автора представить *исторические* события, персонажей как предметную или субъектную часть объективного мира, в предисловиях обнаруживается некая мифологизация *данности*, обусловленная стремлением к цельности и простоте, желанием увязать её со сложившимися жизненными понятиями и представлениями. И это позволяет говорить об определенном включении предисловий в собственно художественное пространство произведений.

Предисловия к своим пьесам Державин, в отличие от предшественников и современников, использует гораздо «продуктивнее»: с их помощью создается исторический контекст; объясняется природа поступков героев и, пусть несколько упрощенно, воссоздается национальный колорит; реализуются авторская перспектива и дидактические обобщения.

В первую очередь необходимо обратить внимание на то, что в предисловиях к своим пьесам поэт конкретизирует адресата, то есть уделяет большое внимание восприятию драматических произведений в качестве печатной продукции (вспомним, что в собственном собрании сочинений драматургии Державин отвел отдельный том). Именно поэтому, думается, предисловия к своим пьесам Державин одним из первых называет «К читателю» («Пожарский...», «Темный», «Грозный...»). Возможно, это связано с тем, что в большинстве случаев попытки поэта добиться постановки своих пьес на сцене ничем не заканчивались (исключение - «Ирод и Мариамна»).

Несомненно, само по себе название предисловий мало о чем говорит, тем более, что у поэта есть варианты («Предисловие» – «Ирод и Мариамна»; «Предупреждение» – «Евпраксия»). Однако тот факт, что назначение своих предисловий Державин видит шире, чем «Изъяснение», подтверждается и их названиями. Следует отметить, что под «читателем» следует понимать ту, довольно значительную, часть общества, которая была включена в данную сферу культурного процесса. Из этого не следует, что державинские предисловия не адресовались постановщикам пьес, напротив, театральные деятели входили в число активно влияющих на культурный процесс личностей. Но, в то же время, не следует ограничивать сферу предисловий лишь вспомогательными театральными функциями. Немаловажной особенностью державинских предисловий является их использование автором для «программирования» читателя на восприятие художественно осмысленных реальных исторических событий. При этом с помощью предисловий делается попытка воссоздать драматическую ситуацию в историческом процессе.

Культурная традиция дарения рукописных вариантов текстов художественных произведений (чаще всего тем, кому они посвящались), а также устоявшаяся к концу XVIII века традиция публикации драматических произведений (к примеру, фундаментальное издание «Российский Феатр или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений»), были причиной того, что предшественники поэта тоже не ограничивали возможность художественной реализации драматических произведений лишь театральными подмостками и свои «Изъяснения» также писали в расчете на читающую публику. Однако, как уже отмечалось, функции их предисловий в организации эстетического целого произведения были в определенной мере ограничены. Посвящая, «инструктируя» с помощью предисловий авто-

ры-драматурги формируют пространство вовлеченности, «одаривают» (со всеми классическими коннотациями) персонифицированную власть и публику смыслами, моделями поведения, способами понимания. Вне всякого сомнения, мы можем говорить об определенном рода метафизической фиксации, об определенном рода метафизической установке, об определенном конструировании, происходящих в процессе овеществления текста, в процессе, направленном в первую очередь на человека. И в данном случае смысловые векторы, обозначенные в пространстве художественного творчества, сродни философским стратегиям (примером тому является методологическая идея подхода Б.Г. Соколова к тексту Декарта «Правила для руководства ума») [14; С. 68-90].

Смена жанровых доминант, произошедшая в XIX веке, рост популярности крупных эпических форм, расширение «пространства Гуттенберга» знаменуют изменение парадигматики овеществления художественного текста и предполагают отдельное рассмотрение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Западов В.А. Проблема литературного сервиллизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г.Р. Державина / Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. XVIII век. сб. 16. Л. 1989.
2. «Дружество» трагедия в пяти действиях. Петра Плавильщикова // Российский Феатр или Полное собрание всех Российских феатральных сочинений, часть 7. Спб. 1787.
3. «Рослав», трагедия в пяти действиях, сочинение Якова Княжнина // Российский Феатр или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений, часть 6, Спб, 1787.
4. Драматический словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны. В пользу любящих театральные представления. Собранный в Москве в типографии А.А. 1787 года., М., 1787.
5. «Торжество дружбы». Драма. Сочинение Павла Потемкина. Представлена в первый раз на придворном театре 1773 года, января 11 дня. // Российский Феатр или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений, часть 7, Спб, 1787.
6. Гупцовский Г.А. Русская литература XVIII века, М., 1998.
7. Западов А.В. Поэты XVIII века, М., 1979.
8. Сочинения М.В. Ломоносова с объяснительными примечаниями академика М.И. Сухомлинова, Спб, 1891, т. I.
9. «Ломоносов. Краткий энциклопедический словарь», СПб., 1999.
10. «Деидамия». Трагедия Василья Тредьяковского. Сочтена в 1750 году.// Российский 11. Феатр или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений, Спб, 1787.
11. Вольтер, Эстетика, М., 1974.
12. Гончарова О.М. Херасков и масонская религиозность // *Orthodoxien und haresien in den 13. slavischen literaturen. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 41.*
14. Гегель, Лекции по эстетике // Сочинения, М., 1958, т. XIV.
15. Соколов Б.Г. Онтологии чувственности, СПб, 2015.

TRANSLIT

1. Zapadov V. A. Problema literaturnogo servilizma i diletantizma i poeticheskaya pozitsiya G.R. Derzhavina / Itogi i problemy izucheniya russkoy literatury XVIII veka. XVIII vek. sb. 16. L. 1989.
2. «Druzhestvo» tragediya v pyati deystviyakh. Petra Plavilytsikova // Rossiyskiy Featr ili Polnoye sobraniye vseh Rossiyskikh featral'nykh sochineniy, chast' 7. Spb. 1787.
3. «Rosslav», tragediya v pyati deystviyakh, sochineniye Yakova Knyazhnina // Rossiyskiy Featr ili Polnoye sobraniye vseh Rossiyskikh Featral'nykh sochineniy, chast' 6, Spb, 1787.
4. Dramaticheskii slovar', ili Pokazaniya po alfavitu vseh rossiyskikh teatral'nykh sochineniy i perevodov s oznacheniyem imen izvestnykh sochiniteley, perevodchikov i slagateley muzyki, kotoryye byli predstavleny na teatrakh i gde i v techeniye vsego vremeni. V pol'zu lyubyashchikh teatral'nyye predstavleniya. Sobrannyi v Moskve v tipografii A.A. 1787 goda., M., 1787.
5. «Torzhestvo družhby». Drama. Sochineniye Pavla Potemkina. Predstavleno v pervyy raz na pridvornom teatre 1773 goda, genvary 11 dney. // Rossiyskiy Featr ili Polnoye sobraniye vseh Rossiyskikh Featral'nykh sochineniy, chast' 7, Spb, 1787.
6. Gukovskiy G.A. Russkaya literatura XVIII veka, M., 1998.
7. Zapadov A.V. Poety XVIII veka, M., 1979.
8. Sochineniya M.V. Lomonosova s ob'yasnitel'nymi primechaniyami akademika M.I. Sukhomlina, Spb, 1891, t. I
9. «Lomonosov. Kratkiy entsiklopedicheskiy slovar' », SPb., 1999.
10. «Deidamiya». Tragediya Vasil'ya Tred'yakovskogo. Sochtana v 1750 godu. // Rossiyskiy Featr ili Polnoye sobraniye vseh Rossiyskikh Featral'nykh sochineniy, Spb, 1787.
11. Vol'ter, Estetika, M., 1974.
12. Goncharova O.M. Kheraskov i masonskaya religioznost' // Pravoslaviye i garesiye v literature. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 41.
13. Gegel', Lektsii po estetike // Sochineniya, M., 1958, t. XIV.
14. Sokolov B.G. Ontologii chuvstvennosti, SPb, 2015.