

УДК 2
ББК 86.2+63.3(2)
НЗ4

Ответственные редакторы: М. М. Шахнович; Е. А. Терюкова

Рецензенты: д-р филос. наук Е. Г. Соколов (С.-Петербург, гос. ун-т);
канд. ист. наук А. В. Карлов (Гос. музей истории религии)

Наука о религии в России: от прошлого к будущему:
сборник материалов научной конференции (20–21 ноября
2020 г., Санкт-Петербург) / отв. ред. М. М. Шахнович, Е. А. Терюкова. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2020. — 174 с.
ISBN 978-5-288-06074-8

В книге опубликованы материалы научной конференции «Наука о религии в России: от прошлого к будущему», состоявшейся 20–21 ноября 2020 г. в Санкт-Петербурге. Представленные статьи посвящены изучению памятников религиозной культуры, истории и антропологии религии, проблемам сопряжения религии и философии. Особое внимание в сборнике уделено историкокультурным и историографическим исследованиям, связанным с историей науки о религии в России.

Издание предназначено для специалистов в области религиоведения, а также для всех, кто интересуется историей религии и историей ее изучения в России.

УДК 2
ББК 86.2+63.3(2)

РНФ

Российский
научный фонд

Издание подготовлено при поддержке гранта Российского научного фонда № 16-18-10083 «Изучение религии в социокультурном контексте эпохи: история религиоведения и интеллектуальная история России XIX — первой половины XX в.»

© Санкт-Петербургский
государственный университет, 2020
© Авторы, 2020

ISBN 978-5-288-06074-8

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗУЧЕНИЕ ИСТОРИИ ЗАПАДНОГО ХРИСТИАНСТВА В РОССИЙСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ	
<i>Стецкевич М. С., Стецкевич Е. С.</i> Церковь Англии в конце XVIII — первой трети XIX века: основные историографические тенденции и оценки	5
<i>Вебер Д. И.</i> Кальвинизм в исследованиях Р. Ю. Виппера (конец XIX века — 1940 год). Эволюция взглядов?	14
<i>Чумакова Т. В.</i> Проблема религиозного модернизма в трудах российских исследователей второй половины XIX — начала XX века	24
<i>Осипов Ф. С.</i> К вопросу об изучении подходов в исследовании западноевропейской средневековой литургии	33
ЦЕРКОВЬ, ОБЩЕСТВЕННЫЕ ИДЕАЛЫ И НРАВСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ В ИСТОРИИ РОССИИ	
<i>Овчинникова Е. А., Чумакова Т. В.</i> Этика и нравственное богословие в России в конце XIX — начале XX века	41
<i>Барташевич Т. Ю.</i> Крушение «старой веры» и новый общественный идеал	49
<i>Канль М. В.</i> Как менялось православие в России 1914–1964 годов: ключевые проблемы и историографические подходы	60
<i>Кучерявый Д. М.</i> Феномен духоворчества в Российской империи (по материалам Научно-исторического архива Государственного музея истории религии)	67
ИЗУЧЕНИЕ РЕЛИГИИ В СССР В 1920–1930-Х ГОДАХ	
<i>Терюкова Е. А., Н. А. Пупышев</i> как собиратель и исследователь предметов буддийского культа (по материалам Научно-исторического архива Государственного музея истории религии)	73
<i>Мунькова Ю. В.</i> Центральный антирелигиозный музей в Москве: этапы трансформации (1926–1946 годы)	80
<i>Шахнович М. М.</i> Указатель «Антирелигиозная литература на 12 лет (1917–1929)» как культурный мемориал	89
	3

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ

- Пересторонин В. А.* Платон из Евангелий: риторика Цельса в поисках философских корней христианства 95
- Попов Д. С.* Стоический нарратив в религиозном дискурсе и дискурсе о религии 103
- Зубковская А. А.* Современные философские подходы к проблеме религиозного мышления 111

ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ

- Кислин К. Б.* Античный идеал созерцательной жизни в средневековой христианской рецепции сюжета о Суде Париса 117
- Брук Е. Г.* Образы античной мифологии в пространстве европейской культуры XVII–XVIII веков: символическая и историческая интерпретация элементов графического листа 124

ИЗУЧЕНИЕ РЕЛИГИОЗНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

- Хорина В. В.* Выбор религиозной проблематики в феминистском искусстве 134
- Поляков Н. С.* Религия в фильмах постапокалиптического жанра 143
- Михельсон О. К.* Новая религиозность и стоицизм в современной культуре: От популярной философии и психотерапии до «Игры престолов» 149

МИСТИКА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

- Баленко Т. В.* Исследование вики: методологические особенности 157
- Рыжик М. Т.* Коммерциализация индуизма и современная индийская литература 166

Образы античной мифологии в пространстве европейской культуры XVII–XVIII веков: символическая и историческая интерпретация элементов графического листа

Е. Г. Брук

бакалавр религиоведения, студентка 2-го курса магистратуры, направление «Религиоведение»,

Санкт-Петербургский государственный университет;

студентка 2-го курса магистратуры, направление «Искусствоведение»,

Санкт-Петербургский государственный академический институт

живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина,

bruk97@list.ru

Аннотация: Анализируется трансформация взглядов на античную мифологию в рамках европейской культуры XVII–XVIII вв. на материале иллюстрированных сборников того времени. Посредством изучения изменений символического наполнения изобразительного ряда и содержания комментирующих его текстов в работе предпринимается попытка проследить закономерности в становлении исторического понимания античной мифологии. Акцент делается на том, что единство сигнификативного дискурса Нового времени, получившего в наследство от предыдущих эпох эмблематическое понимание мифологических сюжетов, во второй половине XVII столетия поддается изнутри набирающей силу тягой к историческому толкованию мифологии. Экзегеза и дидактический комментарий перестают быть превалирующим способом трактовки античной мифологии.

Ключевые слова: храм муз, Бернар Пикар, эвгемеризм, символизм, античная мифология, М. де Мароль.

Античная мифология как определенный комплекс образных представлений является неотъемлемой и предельно устойчивой частью европейской культуры. Такая устойчивость вытекает из погенциальной множественности одного и того же сюжета или образа при тождественности внутренней семантики. С точки зрения целого ряда ученых, производивших свои исследования на стыке филологии и философии философского анализа, таких как А. Ф. Лосев [1], О. М. Фрейденберг [2; 3] и др., античная мифология является результатом фиксации поздних этапов мифологического мышления, способного посредством различных образов мыслить одно и то же понятие.

Последствия такой многослойности стали объектом пристального научного анализа. Например, М. Грабарь-Пассек не только наглядно показала морализацию и литературизацию античных сюжетов в эллинистический период [4, с. 56–58], но и затронула не менее важную проблему трансформации восприятия того или иного мифологического сюжета внутри европейской культуры. В силу интерпретативной подвижности античной мифологии с одной стороны, и одного значения различных образов с другой, каждая эпоха имеет возможность вычленить оттуда свой пласт, дать интерпретацию в рамках своей культурной системы. В данном исследовании интерпретативная подвижность мифологической образной системы рассматривается на материале европейской графики XVII–XVIII вв.

Любая эпоха является замкнутым на себе единством онтологических и эпистемологических принципов восприятия действительности, в силу которых любой культурный феномен становится объективацией базовых представлений, присущих этому периоду. Не является исключением и графическое искусство. XVII в. был не только веком возникновения рационализма, но временем угасания традиций эпохи Возрождения. В частности, это проявлялось в эмблематической направленности барочного сознания. Онтологически слово и образ еще не были разграниченными в сфере представлений, они плавно перетекали друг в друга, составляя неразрывное единство.

А. В. Михайлов по этому поводу замечает: «В то же время такой формальный частный вид сопряжения слова и образа... вправе претендовать на центральное положение — не среди жанров или «согтов» текста, принятых в эпоху барокко, но в самом мышлении — в научно-художественном, или историко-поэтическом мышлении эпохи... постольку, поскольку весь экзегетический процесс устремлен к эмблеме, так что в сознании эпохи уже «сама» вещь есть наперед и заранее «эмблема»» [5, с. 261]. Иными словами, любому барочному произведению (музыкальному, литературному, изобразительному) имплицитно присуща аллегорическая направленность, некая «тайная поэтика» [6, с. 96], которая может быть раскрыта только через акт экзегетики. Текст и изображение погружаются в единый экзегетический ореол, некое единое тропологическое поле, и его элементарная единица — эмблема — становится не только специфическим риторико-изобразительным комплексом, но и универсальным способом трактовки любого культурного объекта.

Книга XVII в., как единство образительного и вербального компонентов, существует в контексте эмблематического стигмативного дискурса Нового времени. Одним из наиболее ярких примеров является сборник под названием «Картины храма муз», вышедший в Париже в 1655 г. [7]. Он состоит из 58 иллюстраций, взятых из собрания королевского советника парижского Высшего податного суда Ж. Фавро и представляющих сюжеты античной мифологии. Они сопровождаются текстом, раскрывающим и объясняющим античные мотивы. К каждому сюжету Ж. Фавро написал сонет и обширный комментарий. Издававший труд М. де Мароль удалил сонеты, сократил комментарий. Издатель, по его собственным словам, получил материалы от сына Ж. Фавро: «...стихотворения г-на Фавро не были напечатаны. Автор ограничивался тем, что показывал их своим друзьям, как и те сонеты, которые он сделал на каждую фигуру этой книги, и которыми он сопровождал представленные басни... Я узнал от сына г-на Фавро, что тот хотел показать, каким образом самые прекрасные тайны природы и живописи скрываются под смыслом древних басен, особенно если речь идет о той манере, в которой их наметил Дипенбек и выгравировал Матан Блёмар...» [7, непромументированные страницы, раздел «Похвальное слово г-ну Фавро»].

А. Дипенбек, по рисункам которого были сделаны гравюры, учился у П. П. Рубенса. В школе известного фламандского мастера было особое отношение к Античности как к основе для живописных и графических произведений. Сам П. Рубенс, хорошо владевший латинским и древнегреческим языками, скрупулезно изучал античные тексты и памятники, оставляя однако за собой свободу в их трактовке [8, с. 13]. Гравюры А. Дипенбека не лишены монументальности, присущей представителям рубенсовской школы, фигуры показаны в активном движении и часто закручены в бабочку спираль.

Полное название сборника, звучащее как «Картины храма муз, полученные из кабинета г-на Фавро, королевского советника Высшего податного суда, выгравированные выдающимися мастерами своего времени для того, чтобы показать добродетели и пороки под видом наиболее прославленных басен Античности», дает представление о его цели. Издатель предлагает принять распространенную в то время установку на дидактико-аллегорическую трактовку античных сюжетов. Во введении к книге М. де Мароль призывает

читателя вообразить храм муз, внутри которого в пяти галереях «находятся картины на различные сюжеты, созданные для этой книги». «Поэтому я озаглавил их «Картины храма муз», — пишет он [7, непромументированные страницы, раздел «Explication de la Figure du somptement, rois servir de pteface»]. Иными словами, весь сборник представляет собой воображаемые картины храма муз, к которым автор дает свои комментарии. Такое построение отсылает читателя к картинам Филострата, и это находит подтверждение в издании Ювенала 1671 г., тоже опубликованного М. де Маролем, в котором он пишет: «Моя книга картин муз является довольно большим трудом, который я составил по образу картин Филострата, ничего, однако, не заимствуя» (цит. по: [9, р. 298–299]). Все изображения сборника «Картины храма муз» делятся на семь частей, или книг, в которых сюжеты группируются тематически: первая рассказывает о происхождении мира, вторая — о любви богов и людей, третья — о героях, четвертая называется «Близнецы и морские боги», пятая повествует о приключениях в воде и воздухе, шестая посвящена событиям, происходящим на земле, а седьмая — рассказам о смерти, аде и сне.

С точки зрения интерпретации интересен сюжет «Пенелопа», входящий в состав шестой книги. Иллюстрация к нему является классической барочной композицией не только исходя из того, как передано движение фигур и изображено человеческое тело, но и из природы глубокого символизма. Каждая фигура, присутствующая на иллюстрации, описывается и объясняется в тексте. Комментатор просит обратить внимание не только на саму работу Пенелопы, но и на детали, свидетельствующие о ее высоком положении. Особое внимание уделяется фигуре Гименея, описание его атрибутов — факела и венка из роз. В тексте дается пояснение о том, что Гименей олицетворяет собой супружескую любовь, разрезающую сотканное за день полотно. Автор раскрывает аллегорию следующим образом: супружеская любовь помогает Пенелопе оставаться верной (Гименей разрезает ткань, окончание изготовления которой означало бы новое замужество и нарушение супружеской верности), в то время как страстная любовь ее поклонников, представленная образами спящих амуров, настолько безуспешно пыталась поколебать твердость правительницы Итаки, что оставила свои попытки и в измождении забылась сном. Завершается общее разъяснение сюжета фразой: «Это редчайший пример тер-

пения и нравственной чистоты некоей дамы, который дается нам древними поэтами» [7, р. 380]. Спящие на заднем плане амурчики также становятся объектом пространного рассуждения. То они олицетворяют искушение нового замужества для Пенелопы, и тогда их сон говорит о тщетности таких усилий и верности правительницы Итаки; то автор рассматривает их в связи с воображаемыми просьбами влюбленных в Пенелопу женихов прервать их жизнь и положить конец их страданиям.

Таким образом, основное разъяснения аллегорических фигур изображения дается через трактовку текста Гомера как вневременного произведения дидактической направленности. «Илиада» и «Одиссея» однозначно воспринимаются как идеальный атемпоральный образец вплоть до рубежа XVII–XVIII вв., когда появляются первые намеки на параллельное зарождение другого подхода к Античности. Первым из таких характерных признаков служил «Спор древних и новых», который показал, что наряду с идеалистическим пониманием Гомера зарождается и своеобразная его историческая интерпретация [10]. Вторым признаком появления несколько иного взгляда на Античность можно считать труды Дж. Вико, который увидел в гомеровских эпосах отражение целого народа, эпохи, отрицающая тот принцип, на который до того времени опирались все рассуждения об Античности — представление о единообразии человеческой природы [11, с. 50].

Иллюстрация «Икар» в пятой книге рассматриваемого сборника, как и все остальные, трактуется аллегорически. С одной стороны, восхваляется дерзновенное творение Дедала и его вера в собственное изобретение, с другой — осуждается опрометчивый поступок его сына. Падение Икара рассматривается как аллегория падения гордеца или просто слишком самонадеянного человека, как аллегория успеха баловней судьбы, видящих себя летящими на крыльях удачи, но в конце концов погибающих от своей же дерзости и ненасытного желания быть в зените славы. Дедал, наоборот, ставится в пример как человек разумный, который держится предназначенного ему среднего пути, как человек, с одной стороны, отчаянный и верящий в собственное изобретение, а с другой — знающий разумную меру. Текст намекает на то, что смерть его сына была отголоском злодеяния самого Дедала, но не рассказывает об этом подробно, останавливаясь преимущественно на теме умеренности и сюжетной линии мифа.

Пояснительный текст к изображению на известный античный сюжет о нимфе Ио не только описывает и аллегорически трактует изображение, но и включает в себя попытку исторического или эвгемерического истолкования сюжетной линии с опорой на Геродота, отождествляя Ио с египетской богиней Исидой [7, р. 76–77]. Однако в объяснении также превалирует описательный и дидактический компоненты. По мере раскрытия сюжетной канвы раскрываются образы действующих лиц, дается объяснение их роли (Аргус, Юнона, павлин, Ио, Меркурий), а также отмечаются некоторые детали графического изображения, в том числе делается ремарка относительно значения реки в пейзаже. Она трактуется как персонифицированное изображение отца Ио — Инаха. Основной комментарий сюжета также заканчивается назидательным пассажем о том, что «девушка, позволившая повредить своей чистоте, теряет всю славу своей красоты и становится подобной зверю, вынужденному пасть на полях...» [7, р. 77].

Следует подчеркнуть особо, что после основного связного комментария для каждого сюжета в тексте дается указание на места из сочинений различных античных авторов, содержащих попытки исторического толкования мифологических сюжетов (Геродот, Павсаний, Феодор и др.). Однако этот подход редко выходит за рамки энциклопедической, справочной заметки, и даже если переключается в основной текст из этого вспомогательного раздела, то является скорее явлением эпизодическим, нежели превалирующим, в отличие от образно-дидактического компонента, который, в свою очередь, мыслится как нечто сущностное по отношению к мифологическому сюжету.

Таким образом, в середине XVII в. античная мифология, попав в рамки тотальной сигнификации, т. е. в пределы тропологического поля эпохи, с неизбежностью становилась набором символических фигур, содержащих в себе принцип аллегорезы, который носил имплицитный характер и не мог быть отделенным от самих фигур, поскольку сами произведения античных авторов понимались во вневременном дидактико-поэтическом или энциклопедическом контексте. Для его раскрытия и выявления семантики мифологического образа часто в поддержку изобразительного ряда использовался дидактический комментарий с полным описанием образной системы изображения, давалась цитата из античного автора, т. е. в большей или меньшей степени могла сохраняться модель эмблемы.

В 1733 г. на основании сборника «Картины храма муз» выходит другой сборник с похожим названием «Храм муз», но с гравюрами Б. Пикара. Это происходит в тот период, когда параллельно существует два взгляда на античную мифологию и культуру, о чем уже упоминалось выше в связи с Дж. Вико и «Спором древних и новых». Несмотря на кажущееся сходство иллюстративного материала (большинство гравюр выполнены Пикаром с образцов 1655 г.) и выбранных сюжетов, сборник 1733 г. имеет совершенно иные задачи. Цель его — раскрыть истинный смысл античных басен и то основание, которое они имеют в истории, как следует из полного его названия, т. е. на первый план выводится попытка исторического объяснения сюжета. Параллельно происходят значительные изменения визуального ряда: добавляются новые детали, видоизменяются композиции и появляется орнаментальная рамка. Согласно предисловию, все эти изменения принадлежат руке Б. Пикара. Историческое объяснение сюжетов берется из тех же отрывков античных авторов, что были представлены в более раннем сборнике лишь как вспомогательный энциклопедический материал (Геродот, Павсаний и др.). Описательно-дидактический компонент в тексте издания XVIII в. опускается, а то, что теперь отсутствует в тексте, переносится в иллюстративный ряд как визуально-риторический комплекс.

Параллельная к рассмотренной выше иллюстрации гравюра «Покрывало Пенелопы» является одним из ярчайших примеров указанных изменений. В этом издании мифологический сюжет дается сквозь призму речей Телемака и Антиноя, а сама работа сцены Улисса рассматривается как вполне естественное явление, не нуждающееся в историческом толковании. Акцент делается на сюжете самого мифа. Вследствие такого предельно рационального подхода в тексте нет места для аллегорезы, и она переходит в поле визуальной риторики. На основном изображении бог супружеской любви целомудренно прикрывается одеждами. У него за спиной появляются крылья, которые однозначно помогают зрителю идентифицировать его как вестника небес, как божество, поскольку с исчезновением описательного компонента обнаженная фигура, изображенная на гравюре 1655 г., не могла быть трактована однозначно.

В издании 1733 г. появляется символически нагруженная рамка, которая берет на себя функцию символического комментария. Изо-

браженные наверху факел и колчан со стрелами М. де Мароль называет атрибутами любви. Еще в сборнике XVII в. факел рассматривается как атрибут супружеской любви, а колчан — как атрибут влюбленности вне брачного союза. Расположенный внизу рамки букет имеет тот же состав, что и венки на голове Гименея, т. е. он отсылает нас к категории супружеской любви и верности. Два голубка справа и слева — известный символ любви. Две вазы по краям, из которых вырывается пламя, также, согласно описанию М. де Мароля, являются ее принадлежностью. Таким образом, все перечисленные выше изображения XVIII в. имеют ту же семантику, что и вербальное аллегорическое толкование в сборнике XVII столетия.

Падение Икара в сборнике XVIII в. изменяется: композиция становится более уравновешенной, изящной, фигуры драпируются. Появляются моряки — наблюдатели сцены, исчезает солнце как действующее лицо. Это дает возможность сфокусироваться не на самом проступке сына гениального мастера, а на моменте его падения. После изложения сюжета следует объяснение мифа: «Минос... посадил Дедала в тюрьму. Но тот тайно смастерил два очень легких судна: одно для себя, другое — для сына. Дедал, чтобы уйти от преследования шедших на веслах кораблей Миноса, придумал, как направить по ветру парус... В то время, как Икар, не зная, как управлять своим кораблем, потерпел крушение и утонул» [12, р. 92]. Созданная Пикаром орнаментальная рамка получает символическое значение: на ней появляются четыре ветра, которые, исходя из иллюстративного ряда сборника XVII в., могут трактоваться как причина кардинальных перемен. Солнце сверху, согласно тому же аллегорическому толкованию, является божественным пределом, к которому человеку не дано приблизиться без трагических последствий. Павлин же, согласно эмблематическим сборникам, является символом гордости и неправданных человеческих притязаний.

Сюжет об Ио получает такое же орнаментальное обрамление. В основном изображении по сравнению с изданием XVII в. измененный происходит мало: лишь драпируются фигуры обезглавленного Аргуса и улетающего в небо Меркурия. Исторический комментарий делается на основании текстов Павсания, Геродота, а весь раздел завершается пассажем: «Мы не намерены путаться в этих различных историях, служащих основанием басни об Ио. <...> И если мы говорим, что Инах был отцом Ио, то только потому, что он принес культ

Исиды в Грецию и установил его в Аргосе. А сходство имен запутало историю об Ио» [12, р. 25].

В сборнике 1733 г., в отличие от издания 1655 г., происходит целый ряд характерных переменов. Текст преимущественно сосредотачивается на поисках исторических предпосылок и излагает лишь сюжет, не апеллируя или мало апеллируя к изображению. Визуальная и вербальная риторика разделяются и замыкаются в себе, текст более не служит дополнением к изображению, но становится самостоятельной сферой. Вся символическая нагрузка ложится на орнаментальную рамку.

«Храм муз» и его иллюстрации, выполненные Б. Пикаром, являются переходной вехой от эмблематического понимания мифа к его пониманию в качестве объекта исторического исследования. И хотя попытки историзации здесь присутствуют, все же это еще не тот историзм, который получит распространение в конце XVIII столетия. Миф еще не рассматривается как замкнутая система, как объект исторического знания. Вневременность еще внутренне присуща ему. Происходит лишь смена имплицитно присутствующего в мифе слоя: аллегореза как сущностная характеристика меняется на отзвуки событий, имевших место в прошлом. Все боги — это жившие когда-то люди, это реальные события под тканью поэзии. Мифологические сюжеты — это все те же античные басни, но представленные с другого ракурса, с ракурса эвгемерических толкований. Качественная трансформация, генетически восходящая к идеям Дж. Вико и «Спору древних и новых», начнет ощутимо происходить только во второй половине XVIII в. Лишь в XIX столетии миф окончательно замкнется на себе в своей повествовательной самодостаточности и станет непосредственным объектом исторического исследования.

Список литературы

1. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
2. Фрейденберг О. М. Введение в теорию античного фольклора. Лекции // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 7–222.
3. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра М., 1997.
4. Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М., 1966.
5. Михайлов А. В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устройство: слово и образ // Теория литературы: в 4 т. Т. 3. М., 2003. С. 250–279.

6. Михайлов А. В. Поэтика барокко // Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб., 2007. С. 7–190.
7. Tableaux du temple des muses. Paris, 1655.
8. Егорова К. С. Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия // Античность в европейской живописи XV–XX вв. М., 1984. С. 12–17.
9. Vanhem J. La mythologie dans «Le Temple des muses» de l'abbé de Marolles // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1973. No. 25. P. 295–310.
10. Рейзов Б. Г. У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм // Рейзов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 3–22.
11. Мейнке Ф. Возникновение историзма / пер. с нем. В. А. Брун-Цеховой. М., 2004.
12. Le Temple des Muses. Amsterdam, 1733.