

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАК СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЙ ФЕНОМЕН

С.П. Кушнаренко

Новосибирский государственный
технический университет

Serg@fgo.nstu.ru

Цель статьи – выделить специфику бытия произведения культуры на примере произведения художественной литературы. Эта специфика состоит в том, что произведение есть не только продукт сознания, но и условие новых актов сознания, – в силу того, что произведение художественной литературы не замкнуто в границах текста, оно отсылает к автору, читателю и социальному контексту.

Ключевые слова: произведение, сознание, интерпретация, философия, литература, текст

Произведение художественной литературы относится к произведениям культуры. Специфика бытия произведения культуры как «третьей вещи», в терминологии М. Мамардашвили, в отличие от просто «природной вещи» – в том, что оно «несет» на себе «структуру сознания». Это значит, что «третья вещь» выступает в качестве символа сознания. А символы сознания – не просто вещи, они относятся к сознанию: «Наполовину они [символы – К.С.] погружены в вещи, наполовину – в сознательную жизнь (и лишь через последнюю подтягивают психику, которая также есть вещь)»¹. Любая «третья вещь» имеет бытийный характер феномена, поскольку ее сущностное содержание непосредственно понятным образом явлено в видимом (доступном визуальному наблюдению) ее существовании. Смысл в такой вещи дан самой структурой материальных предметностей, составляющих про-

изведение. Но что если смысл или истина как алетейя, «несокрытость» даны, а человек их не видит? Последняя ситуация вполне возможна, поскольку произведение есть завершённый продукт процесса понимания автором как себя, так и мира (через посредство этой «вещи»). В принципе сам процесс пути, ведущего к пониманию, в произведении тоже дан, но в «свернутом», «упакованном» виде. «Третья вещь», тем самым, выступает в качестве «органа понимания», т.е. интерпретативной структуры, посредством которой можно понять себя и мир: «Вот ... например, сезанновский натюрморт с яблоками. Ясно, что это не описание или изображение Сезанном яблок вне картины, а понимание чего-то посредством этих изображенных яблок, вернее, порождение чего-то другого»². Сами эти «третьи вещи», однако, не понимаются, – и именно благодаря их непонятности мы можем что-то понять: «Она сама не обязательно долж-

¹ Мамардашвили М.К. Стрела познания (набросок естественнoисторической гносеологии). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – С. 168.

² Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. – М.: Изд-во «Лабиринт», 1994. – С. 74.

на пониматься (ни «автором», ни другими). Понимают его, а не ее»³. Таким образом, за структурой непосредственно выраженного смысла скрывается та структура интерпретации, которая и производит в нас этот смысл.

Представление произведения как интерпретативной структуры – это понимание его в функциональном аспекте (как источника его воздействия на нас). В этом смысле следует различать «понимание» и «интерпретацию»: понимание смысла есть итог, конечный результат процесса интерпретации. К интерпретации поэтому мы обращаемся, когда отсутствует непосредственное понимание. Именно в этом аспекте критиковал Г. Шпет Ф. Шлейермахера, считая, что тот недостаточно разграничил интерпретацию и понимание. Как полагает Шпет, Шлейермахер недоучел «то обстоятельство, что истолкование начинается как раз с того места, где кончается понимание, где непосредственного понимания не хватает, где его недостаточно, что источником интерпретации, другими словами, является именно непонимание»⁴.

Структура смысла же есть не что иное, как свернутая структура интерпретации: структура созданной вещи есть «отложение» процессов по ее созданию. Или, по-другому, можно сказать, что произведение есть своего рода «сгущение» смыслового поля. Как указывает В.В. Крюков, подобного же рода концентрированный смысл мы имеем в акте мышления человека, который в данном случае и выступает субстратом смысла: «мысль есть актуализация в мест-

ной локальности субъекта как фрагмента реальности информации, циркулирующей в поле знаков»⁵. Разворачивание структуры смысла в процессе интерпретации, в то же время, представляет качественно новые возможности для достижения понимания. Через понимание механизма процесса, посредством которого в нас производится понимание смысла, мы можем понять источник суггестивной силы произведения искусства: «Чтобы понять структуру функционально, т.е. с точки зрения целей, необходимо раскрыть ее генезис, поскольку именно процесс становления, заданный неким началом, определяет структуру в основных ее элементах»⁶. Но что есть разворачивание (т.е. «опространствливание», в терминах Ж. Деррида) структуры «третьей вещи»? Не что иное, как представление ее в качестве «текста». Ведь текст и есть такое пространственно расчлененное целое, которое предусмотрено для наделения его смыслом. Вот почему, если мы хотим понять «саму вещь» в ее бытии, – а не что-то другое, по отношению к чему она выступит лишь средством для понимания, – мы должны будем ввести «пространство мышления» – так же, как это сделал Кант, выявляя необходимые условия возможности объективного познания природных вещей. На необходимость доступности вещи пространственной артикуляции как условия научного познания указывал и Р. Декарт. «Текст», таким образом, как «третья вещь», всегда дан как в своей «вещности» (наглядной данности смысла), так и в своей «текстовости» – в свернутом или развернутом ее виде. И два эти момента – «природное» и «культурное» – ока-

³ Мамардашвили М.К. Стрела познания ... – С. 31.

⁴ цит. по: Фрейбергер, Э. Густав Шпет: теория интерпретации как теория понимания // Шпетовские чтения в Томске. – 1991. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1991. – С. 130.

⁵ Крюков, В.В. Общение как континуум существования личности // Идеи и идеалы. – 2009. – Т. 1–2. – № 2(2). – С. 43.

⁶ Евзлин, М. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993. – С. 68.

зываются в нем тесно переплетены. Что же касается специфики именно «литературно-художественных» текстов, то в них «текстовый», «пространственно расчлененный» характер смысла (т.е. соответствующая возможному смыслу интерпретативная структура) дан явно, непосредственным образом. Последним качеством они отличаются от текстов прагматически ориентированных. Взаимосвязь «текстовости» и «пространственности» в литературно-художественном тексте имеет необходимый характер, поэтому он имеет всегда характер своего рода «тела понимания». И если просто «текст» – описание действия, то текст литературно-художественный как такой тип текста, в котором наиболее полно воплощено само бытие «текстовости», есть описание трансцендирования, выхода автора за пределы своей конечной и субъективной определенности к самоосновному началу.

С художественным произведением (которое есть выражение трансцендирования) всегда соотносится определенный топос – «место для «структуры сознания» (которая непредметна и потому требует для себя особых предметностей и особого «места»). И этот топос как «структура сознания» выражен в произведении искусства наиболее адекватным содержанием этого произведения способом, т.е. образно-символически. Удержание опыта трансцендирования как духовного опыта и его выражения в наиболее адекватном виде – и есть то, что может служить критерием отделения «истинного» произведения искусства от «псевдоискусства». Но тогда из вышесказанного следует, что в любом настоящем произведении искусства необходимо присутствует вполне определенное философское содержание. Действительно, если принять, что философия есть исследование опыта сознания,

то этот опыт так же адекватно (т.е. символически) выражен в произведении искусства – в силу «встроенности» опыта сознания в духовный опыт: без акта сознания не будет совершен и духовный акт, т.е. поступок. Искусство оказывается ареной, местом «реальной философии» (термин М.К. Мамардашвили), которая и есть «вечная философия», так что отдельные философские учения оказываются лишь различными видами концептуализации этой универсальной для любого философа основы. А тогда дело любого философа – найти такую форму концептуального выражения, которая сохранила бы это уже наличное, данное в не-философском произведении философское содержание наиболее чисто, т.е. феноменальным образом (так, чтобы в выражении сущности содержание было бы явлено непосредственно). Другими словами, встает задача экспликации и адекватной концептуализации такого философского содержания, которое в каком-то смысле уже налично в культуре.

Философия есть рефлексия именно над культурой, а не над реальностью, хотя и руководима она той философской интуицией – «чувством истины», – которая рождается из непосредственного переживания реальности «самой по себе»⁷. Это чувство истины позволяет философу разоблачать различные «превращенные формы» сознания, за которыми уже не стоит опыт сознания в действительном его бытии. В этом смысле, прежде чем иметь дело с «чистым» опытом сознания как специфическим предметом философского исследования, философ должен вначале его выделить из того реального духовного контекста (опреде-

⁷ см.: Бергсон, А. Философская интуиция /А.Бергсон //Новые идеи в философии. Сб. 1. Философия и ее проблемы. – СПб.: Образование, 1912. – С. 7.

ленного вида духовного опыта), в котором он присутствует во «встроенном» виде. Последнее означает, что философия есть «рецидивная» дисциплина в ее отношении к другим сферам культуры (науке, религии, искусству и т.д.). В философии имеются несколько относительно самостоятельных конгломератов, которые определяются тем, откуда берет начало тот опыт «реального философствования», который затем концептуализируется. В частности, противостояние и разобщенность, отсутствие «общего языка» во взаимоотношениях двух таких значительных направлений современной философии, как «аналитическая философия» (или «англо-американская») и «экзистенциально-феноменологическая», в том числе и герменевтическая (или «континентальная»), определяются в немалой степени тем, для чего предназначены соответствующие типы методов исследования в этих направлениях. «Аналитически» ориентированный тип философии имеет дело прежде всего с исследованием опыта науки, а «экзистенциально-феноменологический» тип – с исследованием опыта искусства и художественной литературы. Но *philosophy of art* неразрывно связана с *philosophy in art*⁸: одно не существует без другого. И точно то же самое можно сказать относительно *philosophy of science*. С этим же разнородным характером самой философии связано выделение трех таких ветвей развития философии, как «софийная», «эпистемная» и «техническая»⁹: в двух последних легко узнаваемы «философия как наука» и «философия как искусство» (о последней гово-

рил и Э.Я.Голосовкер¹⁰). Конечно же, философия – универсальна, независимо от того «аналитическая» она или «герменевтическая», – речь в данном случае идет о том, что опыт искусства, как внутренне содержащий в себе «вечную философию», выявляет в последней несколько иные стороны и аспекты, нежели опыт науки. И, наряду со «смешанными» типами философии (которые питаются в равной мере и опытом философии в искусстве, и опытом философии в науке), можно выделить типы философов, учения которых подпитывались, в основном, философско-художественной или только философско-научной интуиции. Другими словами, опыт сознания, встроенный в научную деятельность, и опыт сознания, находящийся в художественной деятельности, – это разные опыты сознания: они не только содержательно различны, но и имеют разную топологическую структуру. Однако в каком-то смысле можно утверждать, что интуиция художественная есть лишь развитие и продолжение интуиции естественнонаучной: если наука имеет дело только с относительно простыми (однородными и непрерывными) участками «пространства» как «тела понимания» (устройство которых она экстраполирует на все «пространство», то «художественная литература» описывает и более сложные (с нарушениями однородности и даже «топологически неотделимые» (в математическом смысле)) пространства). Во всяком случае, практически у любого значительного философа можно проследить отрефлексированную или скрытую направленность на опыт художественной литературы как источник важнейших его собственно философских интуиций. Сдвиги в

⁸ См.: Natanson M. *Literature, philosophy and social sciences*. – The Hague, Nijhoff, 1962. – P. 87.

⁹ См.: Что такое философия? (Материалы «круглого стола») // Вестник МГУ. Серия 7. – 1995. – № 2. – С. 3–18.

¹⁰ Голосовкер Э.Я. *Имагинативная эстетика* // Символ. – 1993. – № 29. – С. 74.

XX веке к «несистематической» (В. Подорога) и «филологической» (А. Пятигорский) философии во многом были обусловлены начавшимся процессом рефлексирования над литературными (и шире – общекультурными) истоками философствования, с осознанием «неклассического» уровня философствования (т.е. введением человеческой субъективности в качестве предмета философского исследования).

Тягу философов к опыту художественной литературы можно отметить на следующих примерах. Наиболее известный из недавнего времени – философствование М. Хайдеггера, с его идеей взаимосвязи «мысли» и «поэзии» и широко известными исследованиями Ф. Гельдерлина, С. Георге и других поэтов. Р. Маргвелашвили, рассматривая истоки его философского творчества, отмечает: «Не случайным является тот факт, что при выработке своего философского принципа времени-поля, Хайдеггер часто обращается к языку поэзии и нередко обосновывает свои положения анализами текстов, которые взяты им из художественной литературы»¹¹. Причина здесь заключается в том, что экзистенциально-онтологическое понятие бытия как «временности» характеризует его открытость и одновременно наиболее первичный языковой уровень сознания. Поэтому раскрыть это понятие легче на примере языковых сюжетов, которые представляют все описываемые события в доступном для обозрения виде на временном поле сюжета. Художественная литература поставляет в этом отношении наиболее «чистый» материал: «Подобные поля контурно четче всего представлены в сюжетах художественной прозы, первым структурным элементом ко-

торых является образность (образная наглядность) содержаний»¹².

Что касается Э. Гуссерля, то давно уже установлено, что феноменологическое «усмотрение сущности» аналогично поэтическому «созерцанию», что позволяет исследовать опыт искусства феноменологическими методами как наиболее адекватными этому опыту: «важно заметить внутреннюю родственность феноменологически ориентированного сознания с его устремлением к непосредственности созерцания всей глубины явления поэтическому, художественному отношению к миру»¹³. В частности, как отмечает Ф. Феллманн, многие исследователи «говорят об эстетическом характере феноменологического усмотрения сущности (*Wesensanschauung*). Они указывают на исторически представленную форму эстетики в узком смысле, а именно, на теорию красоты, разработанную в немецком идеализме. Центральную категорию идеалистической эстетики составляет созерцание (*Anschauung*). Созерцание отличается от чувственного восприятия тем, что в нем смыслы через посредство соответствующего эмпирического опыта обретают повышенную степень очевидности. В этом смысле созерцание притязает на то, чтобы направляться непосредственно к «самим вещам». Здесь лежит происхождение философского требования «К самим вещам!», с которым нашла подражателей феноменология»¹⁴.

Эта «родственность», конечно, имеет свои корни. И, прежде всего, это интенция феноменологии на постижение интересубъективности. Оставаясь на уровне трансцен-

¹² Там же.

¹³ Морева Л.М. Философия и искусство в системе культуры: Автореф. дис... канд. филос. наук. – Л., 1987.

¹⁴ Fellmann F. *Phänomenologie als ästhetische Theorie*. München, 1989. – S. 45–46.

дентального субъекта, феноменология не может «извлечь» из него мир (отсюда и общеизвестные трудности, с которыми столкнулась феноменология, – проблемы конституирования и генезиса). Художественная же литература создает единство мира посредством творимой им реальности мира внутри текста (реальность которого определяется его переживанием как реального в чтении, имеющем характер вовлеченности в описываемые события в этом мире). Сам Э. Гуссерль говорил об искусстве как источнике творческого воображения в философии: «фикция представляет собой живительную стихию феноменологии, равно как и всех эйдетических наук; фикция есть источник, который питает познание «вечных истин»¹⁵. Перейдя к предельному уровню интересубъективности в пределах самой трансцендентальной субъективности (на уровень примордиальной редукции), Гуссерль впоследствии в учении о «перво-Я» вышел к первоистoku самой трансцендентальной субъективности в равноправии ее с другими субъективностями. Это и есть действительное интересубъективное бытие, которое именно в произведениях художественной литературы выражается наиболее адекватно, на что указал Ж. Делез: «нет никакой интересубъективности, кроме художественной»¹⁶.

Произведение искусства, таким образом, в силу своего изначально интересубъективного характера есть социально-коммуникативный феномен. В социально-философском подходе к художественной

литературе происходит отказ от представления об отдельном, изолированном, стабильном самодовлеющем тексте, который был и константой, и началом, и концом его исследования, т.е. от представления об априорной заданности текста по отношению к интерпретатору. Взамен вводится представление о неразрывной связи текста и контекста, в качестве основных элементов которого выступают автор и аудитория: «...сам текст мыслится не как некоторый стабильный предмет, имеющий постоянные признаки, а в качестве функции; как текст может выступать и отдельное произведение, и его часть, и композиционная группа, жанр, а в конечном итоге – литература в целом.<...> В понятие текста вводится презумпция создателя и аудитории, причем эти последние могут не совпадать по своим объемам»¹⁷. Здесь мы имеем своего рода аналогию с включением операций и средств наблюдения в саму наблюдаемую систему в квантовой механике (и теории относительности¹⁸). Субъект наблюдения рассматривается в таком подходе уже не как изолированный от изучаемого объекта-текста, а как тесно связанный с ним. Поскольку текст становится своего рода «открытой системой», так что изменение контекста изменяет и его самого, возникает необходимость различения «произведения» и «текста». Это различие широко обсуждается в современной литературоведческой

¹⁷ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис: Изд. группа «Прогресс», 1992. – С. 179.

¹⁸ На то, что и квантовая механика, и теория относительности представляют собой одинаковый сдвиг в понимании отношения средств наблюдения к исследуемым объектам по сравнению с «классикой», указано А. Фоком: Фок Н.А. Квантовая физика и философские проблемы / Н.А. Фок // Бор Н. Избранные научные труды: В 2 т. Т. 2. – М.: Изд-во «Наука», 1971. – С. 648–651.

¹⁵ Цит. по: Любимова Т.Б. Об историзме и мнимой нищете феноменологии / Т.Б. Любимова // Феноменология искусства. – М.: ИФРАН, 1996. – С. 217.

¹⁶ Цит. по: Ахутин А.В. В стране Мамардашвили / А.В. Ахутин // Произведенное и названное. – М.: Ad Marginem, 1998. – С. 68.

критике¹⁹. Одним из первоисточников установления его послужили работы Р. Барта²⁰. Р. Барт различает текст-произведение (который он называет просто «произведением») и текст-письмо (называемый им просто «Текстом»). Текст-письмо – это произведение в самом процессе его написания или восприятия: «Текст-письмо – это вечное настоящее, ускользающее из-под власти любого последующего высказывания (которое неминуемо превратило бы его в факт прошлого)...»²¹. В процессе написания (восприятия) текста сам автор (соответственно, читатель) как личность становится, конституируется: «текст-письмо – это мы сами в процессе письма...»²². Восприятие текста есть в какой-то степени создание своего текста на основе авторского. Таким образом, смысл текста – не задан, не предан тексту, он становится – как в процессе написания произведения, так и в процессе истории бытия текста в культуре, налагающей свой отпечаток на выделяемый из текста смысл (в виде «ореола» окружающих данный текст прошлых его интерпретаций, создающих его культурный «образ» и задающих линии возможных его современных прочтений). Однако и читатель также не имеет дела с завершенным произведением: «...текст как телесная ткань, вплетающаяся в себя вибрирующие, мерцающие значения, одновременно имманентен и трансцендентен произведению: имманентен, поскольку организует внутри произведения

пространство чтения-письма; трансцендентен, поскольку, как только чтение начинается, конструкция завершенного произведения, его нейтральная коммуникативная форма начинает распадаться, «выпуская» текстовые (смысловые) содержания за свои границы»²³. Текст в этом смысле обладает способностью к трансценденции: она – «в способности текста к непрерывному становлению. Не существует произведение без текста, однако текст может существовать без произведения, когда устраняет предел, положенный ему произведенческой конструкцией»²⁴. «Неклассичность» данной установки в отношении смысла текста определяется тем, что текст именно в качестве «текста», а не просто «вещи», связывается со «смыслом». Отсутствие преданности смысла текста означает отсутствие преданности и самого текста, его «незавершенный», «открытый» характер.

Все же в постструктурализме не произошло в полной мере освобождения от установок классического подхода. «Письмо» Ж. Деррида, например, обнаруживается в тексте как процессе (идея, полностью аналогичная идее Р. Барта). Этот процесс «снимает» присутствие субъекта и сохраняет в языке игру присутствия и отсутствия. «Деррида стремится реконструировать саму процедуру «письма», вследствие чего сам субъект действия изолируется от текста, он «стирается» этим описанием, сливаясь с вещью и вновь вызывается ею в той мере, в какой он сам воспроизводит данную вещь в своем описании»²⁵. Ж. Деррида стремится освободиться не только от примеси индивидуального сознания в «трансцендентальном субъекте», но и «стереть» саму трансценден-

¹⁹ См. библиографию работ на эту тему в книге: Подорога В.А. Выражение и смысл. М., 1995. – С. 244.

²⁰ См., напр.: Барт, Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 413–423.

²¹ Барт Р. S/Z. – М.: РИК «Культура», изд-во «Ad Marginem», 1994. – С. 13.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Подорога В.А. Выражение и смысл. – М.: Ad Marginem, 1995. – С. 224.

²⁵ Там же.

тельную субъективность, проявляющуюся, по его мнению, как бытие-присутствие. Но, чтобы действительно стереть последнюю, необходимо найти иной первопринцип. В рамках же «философского логоса» другого первопринципа, кроме человеческой субъективности, мы не находим. А потому любое редуцирование субъективности неминуемо возвращает нас в исходное «лоно» классического рационализма. Ж. Деррида, в общем-то, как показывает внимательный анализ его работ, не удалось освободиться от влияния «классики» (которую он сам называл метафизикой) и введения в свою философию принципа трансцендентальной субъективности неявным образом.

Преодолением этой позиции может явиться представление о тексте как об источнике своеобразной активности, т.е., как о своего рода «субъекте», – но не трансцендентальном, а уникальном, – учитывая то, что под воздействием текста может измениться не только видение отдельных явлений и событий, но и все наше мировосприятие в целом. «Субъективное начало» произведения – это присутствие в самом тексте отсылки к авторской личности, что и делает подобный текст не равным самому себе, т.е. открытым и незавершенным, способным к развитию. Одно из более частных проявлений «субъективного» в тексте – это его «прагматика». Фактически, «текст» – это и есть «произведение» с введенной в него прагматикой. Прагматику часто отождествляют с тем, что уводит от объективной структуры текста и является по отношению к нему чем-то внешним и наносным. «В действительности же прагматический аспект – это аспект работы текста, поскольку механизм работы текста подразумевает какое-то введение в него чего-либо извне. Будет ли это «извне» другой текст или читатель (ко-

торый тоже «другой текст»), или культурный контекст, он необходим для того, чтобы потенциальная возможность генерирования новых смыслов, заключенная в имманентной структуре текста, превратилась в реальность»²⁶.

Но из этого следует, что культурная традиция, элементом которой выступают созданные произведения как продукты творчества, выполняет задачу не столько воспроизведения наличных в обществе форм поведения и представлений, сколько задачу воспроизводства способности генерирования каких-то новых форм поведения и новых представлений.

Литература

- Ахутин А.В. В стране Мамардашвили / А.В. Ахутин // Произведенное и названное. – М.: Ad Marginem, 1998. – С. 29–71.
- Барм Р. S/Z. – М.: РИК «Культура»: Ad Marginem, 1994. – 303 с.
- Барм Р. От произведения к тексту // Барм Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс»: Универс, 1994. – С. 413–423.
- Бергсон А. Философская интуиция / А. Бергсон // Новые идеи в философии. Сб. 1. Философия и ее проблемы. – СПб.: «Образование», 1912. – С. 1–28.
- Голосовкер Э.Я. Имагинативная эстетика / Э.Я. Голосовкер // Символ. – 1993. – № 29. – С. 73–128.
- Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993. – 344 с.
- Крюков В.В. Общение как континуум существования личности / В.В. Крюков // Идеи и идеалы. – 2009. – Т. 1–2. – № 2(2). – С. 40–45.
- Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис: Изд. группа «Прогресс», 1992. – 271 с.

²⁶ Фрейберга Э. «Письмо» и «онтология» в воззрениях Ж. Деррида / Э. Фрейберга // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. – Рига: Зинатне, 1988. – С. 279.

Любимова Т.Б. Об историзме и мнимой нищете феноменологии / Т.Б. Любимова // Феноменология искусства. – М.: ИФРАН, 1996. – С. 213–217.

Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. – М.: Изд-во «Лабиринт» 1994. – 90 с.

Мамардашвили М.К. Стрела познания (набросок естественноисторической гносеологии). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 304 с.

Маргвелашвили Г.Т. Сюжетное время и время экзистенции. – Тб.: Мецниереба, 1975. – 73 с.

Морева А.М. Философия и искусство в системе культуры: Автореф. дис... канд. филос. наук. – Л., 1987. – 18 с.

Подорога В.А. Выражение и смысл. – М.: Ad Marginem, 1995. – 428 с.

Фок Н.А. Квантовая физика и философские проблемы / Н.А. Фок // Бор Н. Избранные научные труды: В 2 т. Т. 2. – М.: Наука, 1971. – С. 648–651.

Фрейберга Э. «Письмо» и «онтология» в воззрениях Ж. Деррида / Э. Фрейберга // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. – Рига: Зинатне, 1988. – С. 268–281.

Фрейбергер Э. Густав Шпет: теория интерпретации как теория понимания / Э. Фрейбергер // Шпетовские чтения в Томске – 1991. Томск: Изд. Томского ун-та, 1991. – С. 135–145.

Что такое философия? (Материалы «круглого стола») // Вестник МГУ. Серия 7. – 1995. – № 2. – С. 3–18.

Natanson M. Literature, philosophy and social sciences. – The Hague, Nijhoff, 1962. – 220 p.

Fellmann F. Phänomenologie als ästhetische Theorie. München, 1989. – 220 s.