

Н. М. Азарова
(Москва, ИЯ РАН)

Саунд как медийный параметр поэзии¹

Современная поэзия существует в основном в двух медийных параметрах, и оба полностью или частично непосредственно связаны с коммуникацией. Первый параметр — это интернет-коммуникация, второй — устное чтение для ограниченной аудитории, которое затем может воспроизводиться в звукозаписи, попадающей опять же в Интернет. Таким образом, бытование современной поэзии во многом определяется новыми носителями. Поэтическая книга воспринимается скорее как артефакт — ее дарят, подписывают, показывают, листают — или как медийный повод — ее презентуют, за нее дают премии, книга участвует в рейтинговой организации медийного сообщества.

Устное воспроизведение стихов традиционно называлось декламацией. В оценке значимости декламации позиция формальной школы не была однозначной. На одном полюсе — Ю. Тынянов, на другом — С. Бернштейн и созданный им Институт живого слова в Петербурге. Если следовать сложившейся в филологии традиции приравнивания звучащей поэтической речи (ее акустических аспектов) к декламации, то неизбежен вывод о том, что актуальность декламации, зависящая от обращения к целевой аудитории, исторична. На этом настаивает и Тынянов, говорящий о том, что

...периоды, когда в стихе подчеркивается акустический момент, сменяются периодами, когда эта акустическая характеристика стиха видимо слабеет и выдвигаются за ее счет другие стороны стиха. Как те, так и другие периоды характеризуются сопровождающими явлениями в области литературной жизни: необычайным развитием декламации за последнее десятилетие² (в Германии и у нас), тесной связью декламационного искусства с поэзией (декламация поэтов) и т.д. (эти явления уже начали слабеть, и им, вероятно, предстоит совсем ослабнуть) (Тынянов 2002, с. 41–42).

Историчность декламационного чтения можно связать с судьбой интерпретационных искусств в XX веке. В этом случае под декламацией понимают интерпретирующее чтение своего или чужого текста, иными словами — чтение, определяющееся стратегией интерпретации. Голос в декламации драматизирует отношения между письменным и говоримым, создает внутренний сюжет в поэзии, который не всегда уместен, потому что однопланово интерпретирует текст, в результате чего теряется его семантический объем. Независимо от того, читает ли декламатор свой или чужой текст, он выступает

¹ Исследование выполнено при поддержке РФНФ (проект № 130400363 «Языковые параметры философских и поэтических текстов в России и Европе 1921 вв.»)

² 1920-е годы.

как исполнитель, интерпретатор (обратим внимание на префикс де-). Именно поэтому Х.-Г. Гадамер через 40 лет после пророчества Тынянова об устаревании декламации, в 1965 году на открытии Гейдельбергской выставки, утверждает: «...ничто не претит нашему времени так, как декламация», (Гадамер 1991, с. 179) и даже «авторская интерпретация — явление всегда вторичное» (там же, с. 187).

Ту же проблему можно рассматривать с точки зрения зависимости текста от средств развития медиа в разные исторические эпохи — необходимо признать, что даже то, что по умолчанию считалось самым биологическим (физиологическим), — голос — модифицируется с появлением новых средств, в результате чего меняется саунд. Так, например, наличие или отсутствие микрофона определяет технику поэтического чтения. Техника драматического поэтического чтения во многом возникла из-за необходимости быть внятно услышанным в большой аудитории без микрофона. В современных условиях требование внятности не является релевантным при поэтическом чтении³; в то же время введение микрофонов — первый шаг к устареванию драматического или ораторского чтения, так как поэт, пользующийся микрофоном, не должен намеренно форсировать голос и расставлять дополнительные силовые акценты.

Обратное характерно именно для первой половины XX века, когда любое выступление, в том числе поэтическое чтение, в какой-то мере приравнивалось к театральному. По мысли французского философа А. Бадью, XX век в значительной степени можно считать веком театра как искусства.

В этой модальности диктата театральности, способной совместить индивидуальность и историю как грандиозное событие, происходящее с индивидом, можно трактовать и деятельность Института живого слова (1918–1924), объявившего развитие декламации и других видов перформанса приоритетными задачами в области художественного и, в частности, поэтического слова. Основным направлением деятельности Института было не только преподавание предметов, относящихся к произношению и устной речи, но и пропаганда художественного слова.

А.В. Луначарский на открытии Института живого слова выделил в качестве одной из основных целей этого учреждения развитие в индивидууме способностей экспрессивного выражения и влияния на адресатов; в список рекомендованных им дисциплин входила дидактика и психология толпы и слушателей. Уровень компетентности адресата при этом заведомо оценивался как низкий; иерархия выбираемой техники чтения представляла собой движение сверху вниз. Но и по отношению к адресанту Луначарский выдвигал претензию к недооценке действенности исключительно актуального драматического чтения: «Очень часто... богато одаренные речью люди, художники слова, сами не умеют обращаться к толпе; они... могут только написать» (Луначарский 1918).

В мысли Луначарского о том, что литературу необходимо читать вслух, отражается и исключительный фоноцентризм, характерный для русской культуры первой половины — середины XX века. Эта линия наследует мысли революционных демократов, их идеи просветительских проектов несения культуры в массы и одновременно влияния на их сознание. Просветительская семантика концепта чтение вслух переносится на драматическое чтение, что находит отзвук даже в поэзии 1960-х годов.

³ Необходимо заметить, что сходные изменения происходят даже в опере: например, в театре «Metropolitan» в спинке каждого кресла расположен экран, на котором появляется текст спектакля; его можно читать на языке оригинала или переключить на любой другой язык, а можно вообще не читать. Таким образом требование внятности произнесения, то есть собственно декламационная максима, становится излишним даже при интерпретации и никаким образом не может быть включено в понятие саунд. Текст можно исполнять на любом языке, с любым произношением, внятно или невнятно; оперный саунд как единица коммуникации при этом остается характерным именно для конца XX — начала XXI века.

С другой стороны, если важной идеей модернизма первой половины XX века становится самовыражение как влияние, то декламация и риторика понимаются как средство конституирования субъекта ницшеанского типа, то есть освобожденного нового человека, влияющего на толпу, в том числе способного противостоять буржуазной демагогии новой риторикой и новой экспрессией: «Человек, который умеет говорить, то есть который умеет в максимальной степени передать свои переживания ближнему, убедить его, <...> парализовать вред влияния, если это влияние демагогическое, если это злые чары, благодаря которым тот или другой ритор побивает словом» (там же). Основными предикатами декламации, наряду с уже отмеченными целевой адресацией и интерпретацией, становятся самовыражение и экспрессивность. Голос при этом трактуется как инструмент, имеющий прозелитскую телеологию.

С прямо противоположных позиций выступает Г. Шпет, язык которого, хотя декларируется им самим как научно-философский, тем не менее, обладает многими характеристиками поэтического слова. Шпет категорически предостерегает поэтов (как и философов) от чрезмерной экспрессии, когда «работа будет носить только литературный характер» (см. Шпет 1994, с. 220). Философ разграничивает зону экспрессивности и поэтический язык, считая их противоположными; иными словами, он не включает категорию экспрессивности в типологические свойства поэтического языка, полагая, что излишняя выразительность придает поэзии и философии черты проповеди. Любопытно и оценочное высказывание П. Флоренского об экспрессии в декламации и пении как образной непристойности: «...пение, пение несдержанное и полным голосом, в особенности низкие голоса — около баритона, как у нас певал Василий Иванович Андросов, например, меня пугали, казались верхом непристойности и бесстыдства, я совершенно не понимал, как подобное безобразие можно терпеть в доме. Мне представлялось, что между непристойным горланием пьяных матросов, шатаясь, проходивших по улице, и подобными баритонами если и есть разница, то совсем не в пользу баритона» (Флоренский 2000, с. 274–275).

Интересна в этом смысле и позиция Ж. Лакана: «Лакан позволял себе, понимаете, на сцене Семинара некоторую театральность, но лишь для того, чтобы в момент речи то, что он хотел сказать, до слушателей дошло⁴. Свой облик, свое, говоря его же словами, подобие, эту нимфу, он, в отличие от фавна у Малларме⁵, увековечивать не собирался. Театральность всего лишь была уступкой “слабоумию” обитателя речи, нуждавшегося, чтобы хоть что-то усвоить, в пассах “образной непристойности”» (Миллер 2011, с. 6).

С 1980-х годов, то есть с начала эпохи постмодерна, отказ от самоидентификации субъекта (сформулированный как «смерть автора» или иным образом) приводит к модификациям структуры декламации (при этом необходимо отметить, что телеология и стратегия декламации по сути остается той же, хотя и предстает в других формах): во-первых, иронизируется драматическое чтение; во-вторых, декламационная техника используется как вид исторической цитации в постфутуристической поэзии, где семантика декламации выступает в роли звучащего интертекста; и, наконец, появляются новые техники неиндивидуального чтения, такие как хоровое чтение, наложение чтения, чтение произведений друг друга, «коллективные действия»⁶ и т. д.

В начале XXI века картина меняется еще раз, в результате чего декламация, как и предсказывали Тынянов и Гадамер, безусловно, маргинализируется. Это не приводит,

⁴ Характерно объединение концепта проповеди, театра, а также низкой оценки компетентности адресата в одном высказывании.

⁵ Значимое противопоставление модернистской стратегии Малларме.

⁶ См. Монастырский А., Панитков Н., Макаревич И., Елагина Е., Ромашко С., Хэнсен С. (Группа «Коллективные действия»). Поездки за город. — 6–11 т. — Вологда, 2009.

однако, к смерти звукового воспроизведения стихотворной речи, которая ориентируется теперь не столько на декламацию, сколько на саунд, причем из саунда как коммуникативной категории исключаются все выделенные ранее признаки декламации (целевая адресация, интерпретация, самовыражение, стратегия экспрессивности), столь значимые для звучащей поэтической речи начала XX века.

Оговорим, что под саунд-поэзией (sound-poetry) обычно понимается промежуточная художественная форма между литературной и музыкальной композицией, в которой на первый план выдвигается именно акустический аспект и акустические возможности речи, то есть некий вид перформанса (см., например, Саунд-поэзия 2001). Мы не будем касаться исследования саунд-поэзии, а, напротив, остановимся на термине саунд, продуктивном для характеристики собственно поэтического дискурса, прежде всего современного.

Русский язык благодаря возможности позднего заимствования слов из разных европейских языков создает дополнительный ресурс для создания новых терминов, проводя при этом дистинкции, отсутствующие в языке-доноре. Так произошло, например, при заимствовании термина концепт, породившего особую проблему необходимости различения концепта и понятия, характерную именно для русской мысли (см. Шпет 1994; Степанов 2007). Термин саунд (пока, может быть, более привычный в латинице — sound) активно используется в музыкальном и околomuзыкальном дискурсе, хотя, как правило, не фигурирует при анализе собственно поэтических текстов. Тем не менее, представляется, что введение этого термина в лингвопоэтику даст возможность разграничить разные типы звучащего текста как с точки зрения адресанта, так и адресата, а также позволит сделать понятие звучание стиха менее расплывчатым. Таким образом, возникает необходимость различения терминов саунд и декламация по отношению к звучащей поэтической речи.

Если в саунд-поэзии компонент саунд является общей характеристикой, определяющей стратегию перформанса как направленной исключительно на выразительные возможности акустической стороны речи, то по отношению к собственно поэтическому тексту, и прежде всего современному, понятие саунд может использоваться для характеристики той ипостаси существования этого текста, которая представляет собой в идеале письменный текст, конвертированный в устную форму, но не в форму театральной или любой явно перформативной декламации. Это различие необходимо для современной поэзии, так как текст актуальной поэзии сегодня существует в основном в письменной форме или в электронном формате как самодостаточный; в то же время конвертированный в звучащую форму текст призван внести антропологическую составляющую (характеристики голоса поэта, манеры произнесения, способы воспроизведения — саунд), но ни в коем случае не расставлять дополнительные смысловые акценты, что подразумевалось при традиционном использовании термина декламация.

Для того чтобы определить, как фигурирует саунд в музыкальном и околomuзыкальном дискурсе, был проведен опрос некоторых молодых композиторов, музыкантов и музыковедов с просьбой определить, что они понимают под словом саунд, даже если не используют его в теоретических работах, а лишь в обыденной речи. Все опрошенные подтвердили, что это слово характерно именно для повседневного общения молодых музыкантов (устного или онлайн). Наиболее любопытной формулировкой оказалось терминологическое определение композитора Кирилла Широкова, который сказал, что саунд — понятие, служащее для обозначения одновременно психологических и акустических характеристик звука с конечной целью классифицирования существующих аудио-идиом в социокультурном контексте. Несмотря на излишнюю сложность предложенной трактовки, она

представляется продуктивной для последующего введения термина саунд и как характеристики поэтической речи. Можно сформулировать предварительное определение:

саунд — это минимальная акустико-психологическая характеристика, достаточная для опознания адресатом социокультурной принадлежности читаемого или исполняемого текста.

Таким образом, саунд несет в себе и историческую информацию, по нему можно определить время исполнения музыкального или поэтического текста (часто с точностью до десятилетия). В качестве иллюстрации можно привести следующий бытовой пример: в привычной процедуре быстрого переключения каналов радио адресат именно по саунду определяет, насколько для него интересно дальнейшее прослушивание; при этом он, безусловно, не успевает услышать мелодию целиком и в большей части случаев не успевает определить принадлежность музыкального текста конкретному автору или исполнителю. Определенного комплекса характеристик: тембр голоса, его гендерная и возрастная принадлежность, количество, набор и характеристики используемых инструментов — часто оказывается достаточно, чтобы принять решение о переключении/непереключении канала. Но и в поэзии характеристика голосов по высоте, тембру и даже гендерной принадлежности тоже исторична и является частью понятия саунд. Такой признак, как, например, остранинность голоса или звучания, тоже может включаться в понятие саунд как наиболее комплексной характеристики звучания, поэтому можно сказать остранинное звучание, но нельзя сказать остранинный саунд.

Кроме того, в записи к понятию саунд относятся способ и качество воспроизведения звука, но и в живом чтении саунд небезразличен к техническим условиям воспроизведения: размеру и акустическим характеристикам зала или иного пространства, например, городской площади, балкона и т. д., размеру аудитории слушателей, уровню тишины/шума в зале и вокруг, наличию/отсутствию микрофонов и т. д. Все эти характеристики являются релевантными для определения времени и социокультурного пространства исполнения.

Например, публичные выступления поэтов-шестидесятников, обращение к массовой аудитории в открытом пространстве, чаще без микрофона, требовали громкого отчетливого чтения открытым голосом, максимально риторического с выделенными акцентами. Функционально эта поэзия решала те же задачи, что и современная ей рок-музыка в Англии и Америке. По минимальному отрезку подобной аудиозаписи можно опознать время чтения. Или время Блока, подразумевающее демонстрацию эзотерического чтения, максимально выявляющего противопоставленность поэтической и обыденной речи, акцентирующего внимание на авторских особенностях чтения, часто закрытым голосом, и авторского тембра. Мода на аналогичный саунд появляется чуть позже в кино, уже в конце 1930-х — начале 1940-х годов, например, хрестоматийный голос Хамфри Богарта в «Касабланке».

В уточненном виде определение саунда формулируется так:

саунд — это коммуникативная единица, образованная целостным звучанием музыкального или поэтического текста и позволяющая адресату на минимальном отрезке текста определить социокультурную принадлежность текста, в частности ко времени исполнения.

Уточним, что поэтический голос в XXI веке стремится выступить как чистое звучание, выявляющее минимальный зазор между письменным и устным текстом, максимально передающее письменный ритм, а не модифицирующее его.

Из предложенного определения следует, что саунд — это одновременно и минимальная, и наиболее тотальная характеристика звучания, опирающаяся как на минимальный отрезок текста, так и на текст как единое целое (или проецирующая минимальный отрезок текста на текст как единое целое). В этом смысле можно использовать термин саунд в лингвопоэтике, имея в виду, «что под лингвопоэтическим методом понимается выявление мотивированности языковых единиц всех уровней в их проекции на целый текст» (см. Азарова 2010, с. 4). Коммуникативную успешность восприятия звучащей поэтической речи, то есть ее саунда, независимо от традиционного «понимания», можно проиллюстрировать следующим высказыванием:

Я имею счастье время от времени прослушивать записи выступлений Целана, и для меня это очень острое переживание — слышать звучание его голоса. Пока он читает — все понятно, точнее, о понимании не думаешь, просто следишь за правдой интонации... достоверность будто задана априори (Белорусец 2008, с. 721).

Речь здесь идет о тотальности саунда, который является в то же время достаточной (минимальной) коммуникативной категорией, предопределяющей успешность коммуникации как возможности «понимания» на уровне целого текста, понимания, не требующего дальнейшего декодирования («пока он читает»). Одновременно впечатления адресата отсылают к особенностям голоса самого Целана как антропологической характеристике его поэзии. Однако, в отличие от саунд-поэзии, подобное восприятие подразумевает бытование текста и в другом (письменном) формате и предполагает возможность иного типа обращения адресата к тексту автора. В некоторой степени аналогична традиционная техника чтения китайской поэзии, вообще не подразумевающая стратегию смыслового выделения, но и не предполагающая, что поэзия способна пониматься (декодироваться) на слух, не будучи выученной наизусть. Более того, приведенное высказывание о чтении Целана свидетельствует о том, что для адресата звучание и семантика отдельного слова не обладает коммуникативной значимостью, в результате чего «понятность» (то есть коммуникативная успешность) формируется такой целостностью, тотальностью характеристик звучания, которая не предполагает декодирования отдельных сегментов текста.

Таким образом, в основе коммуникации лежит саунд, который выступает одновременно как минимальная и наиболее тотальная характеристика. Он прямо соотносится с важнейшей чертой художественного текста — цельностью и неаддитивностью. Кроме того, саунд коррелирует с коммуникативной успешностью в понимании целого текста, в котором понимание не есть поэлементное или посегментное декодирование, а также с таким свойством поэтического текста, как обращенность (к идеальному адресату); при этом адресность как обращенность, будучи типологическим свойством поэзии, не только не соотносится с необходимостью охарактеризовать адресата, но, напротив, эти две характеристики (обращенность — целевая адресация) могут формировать устойчивую оппозицию. Иными словами, адресность как обращенность соотносится скорее с адресантом, чем с адресатом, в то время как адресация как целевая адресация, безусловно, соотносится с адресатом (см. Азарова 2012). В коммуникативном аспекте звучащей поэтической речи декламация соотносится с целевой адресацией, а саунд — с обращенностью как характеристикой адресанта (поэта).

Звучащая поэтическая речь в XXI веке, особенно чтение молодых поэтов, связана и с проблемой остранения как предъявления искусственного, и с проблемой множественной субъективации (в отличие от самовыражения как конституирования субъекта в XX веке, но и от смерти автора в конце XX века).

Телеологию остранения можно рассматривать как общий признак звучащей поэтической речи первой половины — середины XX века и конца XX — начала XXI века. Театральное чтение (декламация как подвид драматического чтения) было основным средством остранения на протяжении нескольких веков; с одной стороны, такое чтение в настоящее время воспринимается поэтами как неизбежно «возвышающее», и они стремятся преодолеть подобный пафос; с другой — в звучащей поэтической речи остранение можно рассматривать в связи с предъявлением искусственного, то есть как истинностную процедуру. И эта задача остается актуальной. Современные молодые поэты стараются в значительной степени остранять свой голос, избегая тех акцентов и интонаций, которые позволили бы с определенностью конституировать некую субъективность, и нередко подражая искусственному синтезированному голосу в своем чтении. Принцип остраненности реализуется сегодня и в соединении текста и музыки: что-то одно должно быть искусственным (либо текст, либо музыка), иначе неизбежно воспроизводится семантика традиционной мелодекламации, то есть перформанс отсылает к историческому саунду Серебряного века. Изменение техники чтения (более «ровная» техника, выявляющая, в частности, изоморфизм и вертикальную организацию текста) отражает стратегию, сходную с отказом от пунктуации и больших букв — установку на нелинейность восприятия текста. Любопытно, что поэты, читающие до сих пор актерски (драматически), как правило, не отказываются от знаков препинания и больших букв даже в верлибре.

Остраняющий подход мыслится, таким образом, как современный; при этом уровень компетенции адресата оценивается как чрезвычайно высокий, в отличие от стратегии драматического чтения: текст намеренно не упрощается, а напротив, выстраиваются некие препятствия к линейному или последовательному восприятию текста.

Если вернуться к звучащей поэтической речи с точки зрения антитезы обращенность — целевая адресация, в звукозаписи (студийной или домашней) реализуется обращенность стиха; в аудиторном же чтении обращенность часто подменяется целевой адресацией (это загрязняет, как при любом драматическом чтении, чистоту поэтического дискурса). Драматическое (актерское) чтение таким образом сближает поэзию с ее маргинальными видами, характеризующимися наличием определенной целевой адресации, — переводом, детскими стихами, бардовской поэзией, рекламным стихом и т. д.

Саунд — это категория не исполнения, а категория конвертированного текста, так как он выявляет минимальный зазор между письменным текстом и звучанием и предъявляет их как некую коммуникативную целостность, имеющую историческое значение.

Для извлечения современного саунда в его наиболее формализованном варианте был проведен эксперимент — чтение поэтического текста роботами⁷. Для достижения автоматического (и одновременно остраненного) озвучивания поэтических текстов (чтения компьютерным голосом) были использованы программные модели человеческого голоса (речевые движки text-to-speech engines) — шесть женских и три мужских, — созданные специально, чтобы озвучивать письменный текст или читать его с экрана; эти же движки обычно используются в различных автоответчиках. Для синтеза голосов использовалась программа автоматического озвучивания «Govorilka»⁸, которая позволяет несколько регулировать скорость речи, высоту голоса, громкость с помощью настроек, поддерживаемых голосовыми движками. Благодаря тому, что в эксперименте был использован стандартный продукт, не предназначенный специально для поэтических текстов, оказался значимым тот факт, что роботы не только не понимают смысла поэтического высказывания, но и не отли-

⁷ См. презентацию «Роботы читают стихи Азаровой (из цикла МАСЕНЬКИЕ)» в разделе «Visual — Digital» на сайте: <http://natalia-azarova.com>.

⁸ Автор программы А. Рязанов, см.: <http://www.vector-ski.ru/vecs>.

чают стих от прозы и художественный текст от нехудожественного. Заметим, что точность конвертирования письменного текста в звучащий при этом остается довольно высокой, и стих почти не теряет своего семантического объема.

Интересно, что в электронном чтении, особенно небольших текстов, реализуется взаимодополнительность звучащего и читаемого с экрана текста: воспринимающий (адресат) не отвлекается на «приемы» чтения и намеренные голосовые модуляции и поэтому имеет возможность слушать звук, не отрываясь от письменного текста. Чтение искусственным (синтезированным) голосом добивается эффекта остранения, но без вышающего, приподнимающего или принижающего доведка. Автор не устраняется, но и не фетишизируется. Место интерпретации занимает voice picture (голосовая картина).

Таким образом, электронный саунд — это один из способов горизонтального, а не вертикального остранения. Искусственное предьявляется не как антитеза повседневному, обыденному, а как средство образования минимального зазора между текстом и воспроизведением.

Идея чистого (языкового) озвучивания мыслится как предьявление формализованной разности. Конвертированный текст в идеале ничего не теряет, но и возрастает лишь на величину этой разности (то есть чистого саунда), в то время как привнесение интерпретационного акцента сужает его семантический объем.

Литература

- Азарова Н.М.** Конвергенция русских философских и поэтических текстов XX–XXI вв.: автореф. дис. ...д-ра. филол. наук — М., 2010.
- Азарова Н.М.** Критерий «адресат» в установлении границ поэтического дискурса // Логический анализ языка. Адресация дискурса. — М., 2012. — С. 225–234.
- Бадью А.** Век / пер. Н. Азаровой, М. Титовой. (В печати).
- Белорусец М.** После книги // Целан П. Стихотворения. Проза. Письма. — М., 2008.
- Беньямин В.** Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М., 1996.
- Гадамер Х.-Г.** Актуальность прекрасного. — М., 1991.
- Луначарский А.В.** Речь на открытии Института живого слова. — 1918. — URL: <https://sites.google.com/site/lunacharskyfund/lib/o-massovyh-prazdnestvah/rec-na-otkrytii-instituta-zivogo-slova>.
- Миллер Ж.-А.** Жизнь Лакана, предлагаемая вниманию просвещенной публики / пер. с фр. А. Черноглазовой. — М., 2011.
- Саунд-поэзия 2001: Homo Sonorus: Международная антология саунд-поэзии** / сост. Д. Булатов. — Калининград, 2001.
- Степанов Ю.С.** Концепты. Тонкая пленка цивилизации. — М., 2007.
- Тынянов Ю.Н.** Литературная эволюция. Избранные труды. — М., 2002.
- Флоренский П.А.** Имена. — Харьков; М., 2000.
- Шпет Г.Г.** Философские этюды. — М., 1994.