

Носов Павел Андреевич

студент

Российский Государственный Гуманитарный Университет (РГГУ)

Российская Федерация, г. Москва

ТВОРЧЕСТО И.Г. ФЮССЛИ В ТЕОРИИ А.В. МИХАЙЛОВА

Аннотация:

Определение роли и места картин «Безмолвие» (1801) и «Ночной кошмар» (1791) И.Г. Фюссли в культурологической концепции «морально-риторической системы» А.В. Михайлова организует структуру и смысл статьи. Рубеж XVIII-XIX вв., в рамках которого художник пишет свои наиболее яркие и знаменитые полотна, является центральным в исследовательской практике учёного, так как именно в этот момент, в логике его теории, происходят фундаментальные сдвиги в культуре, поменявшие её в целом. А.В. Михайлов называет это «концом «риторической» эпохи» и выявляет, как творчество И.Г. Фюссли, тесно связанное с «этической» античностью, выражает и обостряет этот процесс. Цель данной статьи - показать, что помимо «этической», картины художника делают зримой ещё и «призрачную» античность, роль в изменении культуры которой была не меньшей.

Ключевые слова:

Культурология, античность, рубеж XVIII-XIX вв., «морально-риторическая система», «возвышенное», «живописно-поэтическое», «энаргейя».

Nosov Pavel Andreevich

student

Russian State University for the Humanities

Russian Federation, Moscow

J.H. FUSELI'S OEUVRES IN A.V. MIKHAILOV'S THEORY

Annotation:

The definition of J.H. Fuseli's «Silence» (1801) and «Nightmare» (1791) role and place in A.V. Mikhailov's cultural theory is the milestone of the conducted research. The turn of the XVIII-XIX centuries - time when J.H. Fuseli painted his most prominent and impressive canvases - is a focal point in scientist studies. This moment in cultural history inaugurated fundamental shifts which lead to the great changes in all areas. A.V. Makhailov calls it «the end of «moral-rhetorical system» and reveals in which ways J.H. Fuseli's oeuvres associated with «epic» antiquity enhanced this cultural process. This research shall demonstrate that besides «epic» antiquity J.H. Fuseli's paintings made visible it's «ghost» essence, which equally effected on course of history.

Key words:

Cultural studies, antiquity, turn of the XVIII-XIX centuries, «moral rhetorical system», «sublime», «pictorial-poetic», «enargeia».

Творчество И.Г. Фюссли приходится на рубеж XVIII-XIX вв. – время массивных культурных, социальных, политических трансформаций. Американская революция, Великая Французская революция, Наполеоновские войны – вот исторический фон творчества художника. И.Г. Фюссли не реагирует на исторические потрясения непосредственно. Но его реакция от этого, может быть, более фундаментальна. И.Г. Фюссли создаёт небывалый образ античности, который является особым способом интерпретации движения истории.

В живописи швейцарского художника можно найти немало полотен, которые бы выражали работу «возвышенного» или «живописно-поэтического», отражали умонастроение в Англии конца XVIII века или создавали впечатление о сильно возросшей роли античности для Европы. Однако наиболее выразительными и наиболее полно сочетающимися в себе эти элементы эпохи картин можно назвать «Ночной кошмар» (1781;1791) и «Безмолвие» (1801). Анализ этих произведений через призму культурологической концепции А.В. Михайлова с опорой на категории «возвышенного» и «живописно-поэтического» позволит выявить специфику «новой античности» И.Г. Фюссли.

На протяжении всего существования «морально-риторической системы» античность была ключевым кодом культуры: на неё равнялись поэты, художники, скульпторы, она была пространством взаимодействия, «соревнования» людей как хронологически далеких друг от друга, так и современников. Античность была главным полем для исследования, для подражания, то есть по сути одной из опор для нормальной работы «слова» как единственного доступного способа познания реальности. В этом отношении, античность можно приравнять к европейской культуре в целом, вплоть до XVIII века с ней совпадающей в основных своих характеристиках. Радикальное переосмысление образа античности –

свидетельство кризиса и «морально-риторической системы», и культуры в целом.

Это переосмысление начинается в начале XVIII века вместе с первыми переводами эпических поэм Гомера И.Я. Бодмером. В 1740-х годах швейцарские мыслители И.Я. Бодмер и И.Я. Брейтингер закладывают новую эстетику «энаргейи», которая осмысляет античность не так, как это было в эпоху классицизма. «Энаргейя» восстанавливает в правах видение как способ познания реальности, забытый со времени установления «морально-риторической системы». Это означает, что и образ, который в культуре значил гораздо меньше слова, теперь снова с ним сливается, и устанавливаются те отношения, которые были в «дориторическую» эпоху.

И.Я. Бодмер, по сути, поставил задачу объединить литературу вокруг «эпического», ориентируясь, в первую очередь, на поэмы Гомера. Эпическими, или возвышенно-величественными, становятся библейские тексты, «Божественная комедия» Данте, которую швейцарский мыслитель переводит гекзаметрами, трагедии В. Шекспира, «Песнь о Нибелунгах», «Потерянный рай» Мильтона. И.Я. Бодмер формирует корпус новых классических текстов вокруг понятия «эпического». Но речь, по мысли швейцарского теоретика, идёт не просто об эпическом слове, но о «внутреннем видении», фантастическом, фантазийном оживлении образов. Видении, проступающем сквозь слово.

По всей видимости, последователь эстетики «энаргейи» И.Я. Бодмера, И.Г. Фюссли как художник ощущает то, как стремительно меняется культура, однако как член Королевской Академии Художеств в Англии он ставит перед собой задачу сохранить, заново канонизировать язык античности. В этом отношении швейцарский художник продолжает деятельность своего собеседника и старается выразить «эпическое» теперь уже не в литературной форме, а в живописной. И.Г. Фюссли иллюстрирует

Гомера, Библию, Данте, Шекспира, Мильтона, «Песни Нибелунгов» - все те тексты, которые сводил воедино И.Я. Бодмер. Тем не менее, все эти картины – это, по сути, одна картина – эпическая картина античности.

Поиск И.Г. Фюссли своей манеры и своего стиля привёл его в 1770-е годы в Рим и открыл для него фрески Микеланджело и живопись маньеристов. Неоплатоническая и античная интерпретация ветхозаветной истории на фресках Сикстинской капеллы поразили художника. Грандиозная скульптурность, перенесённая в живопись, дала импульс к поиску собственной художественной поэтики И.Г. Фюссли. А.В. Михайлов пишет о Микеланджело: «Живописцы (в новейшей Европе) усердно изучают обнажённую натуру, но не мыслят «телесно», с телом как центральной идеей воображения (после неистовых попыток Микеланджело воскресить такое мышление)»¹. «Мышление телом» - новое слово Микеланджело, поразившее многих его современников, художников, которых позднее назовут маньеристами. С помощью позы, движения, мускульного усилия Микеланджело и его последователи выражали трагические, религиозно-философские противоречия Нового времени. Эта «тотально-телесная» эстетика оказалась глубоко созвучна исканиям И.Г. Фюссли. Трагический порыв, о котором пишут все исследователи Микеланджело, ощущение страха и трепета, точно выраженное в понятии «*terribilita*», помогли И.Г. Фюссли понять себя, совпали с тем, о чём художник беседовал с И.Я. Бодмером. «Эпическое» И.Г. Фюссли, понятое как энаргейя, нашло в Микеланджело идеальную форму для воплощения. А.В. Михайлов пишет: «Так, в глазах Фюссли Микеланджело велик тем, что фрески его для зрителя исчезали и зритель непосредственно становился свидетелем **самого** сотворения»². Зритель как свидетель возвышенно-

¹ Михайлов А.В. Из истории характера // Языки Культуры. Учебное пособие по культурологии. – М.: «Языки русской культуры», 1997. – 195 с.

² Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Языки Культуры. Учебное пособие по культурологии. – М.: «Языки русской культуры», 1997. – 771 с.

устрашающего повествования чрезвычайно близки эстетике И.Я. Бодмера и И.Я. Брейтингера. И.Я. Брейтингер пишет: «Тогда выходит, что от поэта, который полагается на всю силу образа, тут требуется совсем немного – только формальное, или номинально, соответствие структуре образа, – ведь таковой делается как бы сам собой и совершается «за» текстом и еще «до» текста. Брейтингер писал: «Поэтическое повествование – чтобы привлечь к себе читателя и держать его в постоянном беспокойстве – столь живо рисует вещи, как если бы они происходили сейчас, потому что тогда рассказ перестает быть рассказом, а становится действием, происходящим в этот час. Нет ничего более обыкновенного, чем то, что поэты превращают в своем повествовании прошедшее время в настоящее, отчего они все вещи ставят перед глазами читателя и читатель может видеть их словно происходящими теперь, как *свидетель* (курсив мой. – Н.П.)»³. Повторимся, зритель, который становится свидетелем – это и есть суть эффекта энаргийного образа.

И.Г. Фюссли воспринял у Микеланджело и через Микеланджело «здесь и сейчас» эстетики энаргейи. А.В. Михайлов, цитируя Ю. Мэйсона, пишет: «его (Фюссли. – А.М.) интересовали динамика и последовательность человеческих действий – одновременно, при глубоком человеческом потрясении: он выбирает кульминационный момент страшного и стремится передать и вызывающую страх силу, и вызванный страхом эффект; зримо воспроизводится то, что, собственно говоря, можно лишь ощутить с ужасом в глубине души»⁴. Можно сказать, что Фюссли «синтезирует» в своём творчестве микеланджеловский скульптурно-телесный канон, эстетику И.Я. Бодмера и И.Я. Брейтингера первой

³ Михайлов А.В. Йоанн Якоб Бодмер и его школа // Избранное. Завершение риторической эпохи. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – 239 с.

⁴ Михайлов А.В. Йоанн Якоб Бодмер и его школа // Избранное. Завершение риторической эпохи. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – 269 с.

половины 18 века и «готическую» эстетику второй половины 18 века, остро воспринятую Э. Бёрком.

Ещё один аспект, который И.Г. Фюссли находит в творчестве Микеланджело – это литературность: «На первый план выходит в его произведениях, мешая слушать «музыку» образа, насильственность, резкость, перенапряженная динамика жестов. Микеланджеловская мощь, восхитившая художника в Сикстинской капелле изначальной печатью творческого духа, осмысляется им не столько живописно и пластически, сколько словесно-литературно и сюжетно»⁵. Не следует забывать, что потолок Сикстинской капеллы при всей его мощи, самоценности и философской глубине может быть воспринят как колоссальная иллюстрация к Ветхому Завету. Литературная основа И.Г. Фюссли – одна из важнейших характеристик для понимания его творчества. А.В. Михайлов называет И.Г. Фюссли поэтом по двум причинам, во-первых, подчеркивая именно его поэтические труды, менее известные, однако, ничуть не менее значимые, а во-вторых, потому как огромная часть картин художника вдохновлена тем или иным текстом или является формой выражения «энергийного» образа, заключенного внутри него: «А это последнее, изобразительное, оставалось во внутреннем подчинении поэтическому творчеству. <...> Соответственно, как пишет Ю. Мейсон, «Фюссли никак не мог сжиться с картиной или скульптурой – до тех пор, пока не переводил их в слова; очевидно, что виртуозность его описаний особо им культивировалась, и он явно очень гордился таким своим умением»⁶ и в другом месте: «Мышление самого Фюссли глубоко литературно: рисуемые им образы постоянно нуждаются в языковом определении и в словесном обсуждении. Это соответствует

⁵ Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Языки Культуры. Учебное пособие по культурологии. – М.: «Языки русской культуры», 1997. –, 770 с.

⁶ Михайлов А.В. Йоханн Якоб Бодмер и его школа // Избранное. Завершение риторической эпохи. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – 268 с.

производимому эффекту, *sensation*, в гетевском толковании поэтическому образу, основу которого составляют: зрение, живописное наблюдение, пластический образ, «внутренний человек»⁷. Таким образом, совмещение литературности и живописности внутри творчества И.Г. Фюссли – это еще один вариант цельности внутреннего и внешнего, а также восприятия произведения искусства как единого, автономного, замкнутого.

Но религиозный трагический накал Микеланджело, конечно, видоизменяется у И.Г. Фюссли. Его живопись – светская. Напряжённое, порывистое тело Микеланджело выражало его мучительное понимание священной истории и глубокой греховности человека. У И.Г. Фюссли жестиколирующие, сведённые судорогой атлетические тела свидетельствуют о внутреннем ощущении художника, его нервозности на грани безумия. Фюссли «секуляризирует» грандиозно-скульптурный язык Микеланджело. Этот язык становится выражением возвышенно-кошмарных видений. Эстетика И.Г. Фюссли – необычный синтез бодмеровской эпичности, микеланджеловского гигантизма и того ощущения возвышенного, о котором выразительно писал Э. Бёрк. А.В. Михайлов говорит о живописи И.Г. Фюссли как об апофеозе развития эстетики «энаргейи». В итоге античная телесность И.Г. Фюссли заставляет думать о царстве Аида. На полотнах художника – не герои, а скорее их тени. Параллельно с И.Г. Фюссли, во Франции, Ж.-Л. Давид создаёт свою версию языка античной телесности. Его античность ближе к винкельмановской. Но главное – она чрезвычайно политизирована: сначала она воплощает республиканские идеалы: «Клятва в зале для игры в мяч» (1792), «Умиравший Давид» (1793), затем – имперские: «Клятва войска императору после раздачи знамён на Марсовом поле в Париже 5 декабря 1804 года» (1810). Если сравнить два образа античности, то

⁷ Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Языки Культуры. Учебное пособие по культурологии. – М.: «Языки русской культуры», 1997. – 769 с.

давидовский можно назвать «аполлоническим», а фюсслиевский – «дионисическим», по Ф. Ницше. И.Г. Фюссли взвинчивает тело, эстетику которого он позаимствовал у Микеланджело и маньеристов, до предела: лицо практически перестаёт играть какую-либо выразительную роль на его картинах, всю «работу» делает именно тело, сведённое к одному, единственному жесту, показывающему всё содержание полотна, весь его смысл в одном кульминационном моменте. Ж. Старобинский пишет: «Воображение Фюсли достигает наивысших пределов, он изображает героя в минуту крайнего напряжения его атлетической мускулатуры; движение, жест героя, широкий, размашистый, заполняет собой большое пространство; он всегда предстает перед нами в кульминационный момент своего подвига. Тела в момент наивысшего усилия говорят о преступлении, о трансгрессии. Выразительность и характер у Фюсли проявляются в первую очередь в чрезмерности жеста и лишь потом отражаются в мимике»⁸. Первоочередным в вопросе выражения аффекта, смысла становится жест в момент кульминации, но не лицо.

Казалось бы, такой ярко выраженный эстетический акцент на теле и телесности в живописи швейцарского художника должен приводить к безмерному утяжелению фигур на его полотнах. Однако за счёт усиления галлюцинаторности, призрачности происходит обратное – франкфуртская версия «Ночного кошмара» (1791) «весит» заметно меньше, плотность фигур сильно уменьшилась, цвет поблёл. Возникает странный эффект «парения» титанических, гигантских тел. Так – на картине «Ахиллес ловит тень Патрокла» (1803 г.), где не имеющая веса тень друга Ахиллеса тянет тело гиганта ввысь. Всё это воспринимается как сон героя или как вторжение мира призраков в реальность. Так – на картине «Брунгильда рассматривает Гюнтера, привязанного к потолку» (1807 г.), где свисающее

⁸ Старобинский Жан Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2 / Пер. с фр. М. С. Гринберга, И. К. Стаф, Г. Е. Шумиловой. Сост., отв. ред. С. Н. Зенкин. - М.: Языки славянской культуры, 2002. – 411 с.

как кокон или паук атлетическое, тяжелое тело, словно парит в воздухе на тонкой нити. Это античные образы, но античность здесь – призрачная. Зритель как будто вновь и вновь спускается в царство Аида.

Картина И.Г. Фюссли «Ночной кошмар» неоднократно привлекала внимание исследователей. Более того, можно сказать, что она является визитной карточкой художника. Эта картина имеет несколько версий. Для нашего рассмотрения мы выбираем так называемую «франкфуртскую» версию 1791 г.

На картине изображена спящая женщина, которая задыхается во сне. На груди у неё сидит демоническое существо, а справа над ним возвышается белая голова лошади, раздвинувшая занавес или портьеру. Женскую фигуру исследователи возводят к античной скульптуре II века до н.э. «Спящая Ариадна» из Ватиканского собрания и к фреске Д. Романо «Сон Гекубы» из Палаццо дель Тэ в Мантуе. В любом случае источник – античный сюжет. Демоническое существо интерпретируют как инкуба, эфиальта, альпа – демона удушья из европейского фольклора. Наконец, лошадь (или конь) истолковывается также через фольклор: словесная игра *mara* – так же демон удушья и *mare* – кобыла. Помня об интересе И.Г. Фюссли к В. Шекспиру часто упоминают слова Эдгара из четвертой сцены третьего действия «Короля Лира»: «Он встретил ночную кобылу и девять её жеребцов».

Нам представляется важным обратить внимание на несколько аспектов интерпретации. Во-первых, на картине изображен сновидец и содержание сна. Это возвращает нас к разговору об эстетике «энаргейи». Картина «Ночной кошмар» - одно из самых ярких её проявлений. Для её анализа совершенно уместно будет категория «живописно-поэтического». Во-вторых, это образец «аидовой античности». Не только потому, что и Ариадна, и Гекуба связаны с Древней Грецией. Кобыла – это атрибут богини загробного мира Гекаты. Если наше предположение верно, то на

картине представлена демоническая иерархия. Существо, восседающее на груди девушки, вызывает страшное видение, кошмар. Его самого как будто недостаточно. Демон вызывает того, кому подчиняется⁹. Если это предположение верно, перед нами кризис демонического мира. Демоны, так сказать, не справляются. Отсюда – появление чего-то несравненно более ужасного, чем ужасное видение. В-третьих, обилие пародий на «Ночной кошмар» указывает на то, что современники остро почувствовали гиперболизм, бесконечной усиление мотива ужаса в картине.

А.В. Михайлов не обошёл вниманием «Ночной кошмар». Он пишет: «В образах «Ночного кошмара» все же переданы не только и не столько ночные страхи испуганного сознания (рождающего свои представления по чистому произволу – и чем они страшнее, тем лучше для художника, их первотворца), сколько передано что-то от бытийной устроенности мира: мир таков, что возвышенное в нем (а возвышенное, как тут предполагается, наиболее интенсивным способом передает смысл) укладывается в «скульптурные видения» - от головы Гомера до головы безумной лошади, если угодно, - на разных фалангах образности. В первом случае свет идеи светит сквозь тьму и испуг, во втором страшное и страх затмевает «свет идеи». Но в обеих головах есть некая смесь и разъединение света и тьмы»¹⁰. Итак, А.В. Михайлов вводит образное разделение в живописи И.Г. Фюссли по принципу разделения самой категории возвышенного: возвышенно-величественное и возвышенно-ужасное. «Ночной кошмар», очевидно, будет отнесен ко второму типу. Картина Фюссли может быть вполне истолкована с опорой на понимание категории «возвышенное» у Э. Бёрка: «Все общие отрицательные состояния (privations), характеризующиеся отсутствием позитивного

⁹ По сути, это сюжет близкий гоголевскому «Вию».

¹⁰ Михайлов А.В. Йоанн Якоб Бодмер и его школа // Избранное. Завершение риторической эпохи. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. –285 с.

начала,— пустота, темнота, одиночество и молчание — величественны, потому что все они вызывают страх»¹¹.

Развивая свою мысль, А.В. Михайлов замечает: «Кажется абсурдным и вычурным сопоставлять голову Гомера и голову лошади с вылезшими из орбит слепыми глазами. Тем не менее такое сопоставление осмысленно, и в пользу этого говорят два момента: 1) «ожившая скульптурность» и 2) «слепое видение». <...> *Занавес, задний план* (курсив мой – Н.П.), откуда появляется и заглядывает в реальный мир видение Фюсли, - все это структурные моменты, которые сохраняются в обеих работах и которые соответствуют разумению идеи как являющейся из недр бытия»¹². Итак, «Ночной кошмар» оказывается связан с театральностью, а значит и «живописно-поэтическим» через фигуру лошади – «ожившей скульптурности» - врывающейся в пространство сновидения из-за занавеса. Пространство (задний план) и время (оживает прямо сейчас), внутреннее и внешнее (неясно кто кого видит, девушка лошадь или лошадь девушку, неясно реальна лошадь или нет), слепое и сверхзрячее – ночная кобыла здесь находится на пересечении всех мыслимых координат, словно в центре сцены, врываясь на которую она запускает «спектакль», свидетелями которого моментально становится зритель. Ту же «призрачную телесность» и «скульптурность» фигуры мы встречаем на картине «Безмолвие» (1801).

Написанная десять лет спустя после «франкфуртской» версии, картина «Безмолвие» может быть воспринята как очередной инвариант ночного кошмара или, по крайней мере, как соположная, находящаяся в том же ряду. На картине изображена выступающая из мрака, сидящая женская фигура с опущенной головой. Волосы закрывают лицо. Зритель

¹¹ Бёрк Эдмунд Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. — 101 с.

¹² Михайлов А.В. Йоханн Якоб Бодмер и его школа // Избранное. Завершение риторической эпохи. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. – 285 с.

может предположить и то, что женщина только что опустила голову и то, что она собирается её поднять. Лицо женщины что-то скрывает. Её тело довольно массивно. Очертания напоминают фигуры микеланджеловских сивилл с потолка Сикстинской капеллы. Если вспомнить другие фигуры с закрытым лицом с картин И.Г. Фюссли, то вполне допустимым будет предположение, что эта женщина или колдунья или прорицательница. Она либо только что произнесла пророчество и опустила голову, либо собирается его произнести. Второй вариант объяснения представляется более соответствующим эстетике И.Г. Фюссли. Перед нами «возвышенно-зловещая» фигура, по Э. Бёрку. Зритель, предположительно, застывает в ожидании пророчества. Если сравнивать «Безмолвие» с «Кошмаром», то очевидна большая экономия пугающих «спец-эффектов». Женщина, опустившая голову, как мы уже говорили, может быть истолкована как сивилла. То, что она видит или то, что мы можем узнать через миг, когда она поднимет голову, это – очередной кошмар. Складывается впечатление, что она «вобрала» в себя всё то, что мы могли заметить в «Кошмаре». Возможно, то, что она видит – не менее устрашает, чем демон на груди или слепая лошадь. Возможно, она всё это видит, а мы – нет. Есть и ещё одно обстоятельство, сближающее «Кошмар» и «Безмолвие». И в том, и в другом случае перед нами особенная внутренняя динамика действия. Более очевидная в «Кошмаре», «сэкономленная» - в «Безмолвии».

«Ночной кошмар» и «Безмолвие» оказываются опытами многочисленных «спуска в Аид», который предстоит зрителю И.Г. Фюссли. Выступать в качестве «оживающей скульптурности» в «Ночном кошмаре» должна была бы девушка, но она, предположительно, умирает, в тот миг, когда оживает кошмар. Или, во всяком случае, находится между миром живых и мёртвых. Сивилла в «Безмолвии» также погранична. Через неё в мир зрителя открывается подземный мир, зов теней. Мёртвое в живописи И.Г. Фюссли оборачивается живым, а живое – мёртвым. И

категория «возвышенного», по Э. Бёрку, и категория «живописно-поэтического» помогают понять картины И.Г. Фюссли как диагнозы эпохи, как кризисные, но продуктивные попытки заново обосновать язык античности. Как одновременное спасение и утрату традиции.

Использованные источники:

1. Бёрк Эдмунд Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. — 237 с.
2. Михайлов А.В. Из истории характера // Языки Культуры. Учебное пособие по культурологии. – М.: «Языки русской культуры», 1997. – 176-210 с.
3. Михайлов А.В. Йоанн Якоб Бодмер и его школа // Избранное. Завершение риторической эпохи. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – 191-308 с.
4. Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века // Языки Культуры. Учебное пособие по культурологии. – М.: «Языки русской культуры», 1997. – 758-781 с.
5. Старобинский Жан Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2 / Пер. с фр. М. С. Гринберга, И. К. Стаф, Г. Е. Шумиловой. Сост., отв. ред. С. Н. Зенкин. - М.: Языки славянской культуры, 2002. – 357-500 с.