

- philosophies-of-robocop (accessed 01.03.2016).
15. Poster M. (1992). *RoboCop. Zone 6: Incorporations*. New York: Urzone, pp. 436–440.
 16. Rosenberg A. (2010). *EXCLUSIVE: Paul Verhoeven Calls RoboCop 'The American Jesus,' Is Unexcited By Remake Plans*. URL: <http://moviesblog.mtv.com/2010/04/14/paul-verhoeven-robocop-christ-story-remake-update/> (accessed 23.052015).
 17. Schultz J. (2014). *RoboCop 130 Success Secrets – 130 Most Asked Questions on RoboCop – What You Need to Know*. Brisbane: Emereo Publishing.
 18. Sweedler M. (2014). *Class Warfare in the RoboCop Films. Jump Cut*, ¹ 56. URL: <http://ejumpcut.org/currentissue/SweedlerRobocop/text.html> (accessed 01.03.2016).
 19. Rivette J. (2001). *The Captive Lover – An Interview with Jacques Rivette. Senses of Cinema*, ¹ 16. URL: <http://sensesofcinema.com/2001/french-cinema-present-and-past/rivette-2/> (accessed 01.03.2016).
 20. Van Scheers R. (2008). *Murphy's Law: Paul Verhoeven and RoboCop: An extract from Rob Van Scheers' "Paul Verhoeven: The Authorized Biography"*. URL: http://www.focusfeatures.com/article/murphy_s_law_paul_verhoeven_and_robocop (accessed 23.052015).
 21. Vermeir K. (2008). *RoboCop Dissected: Man-Machine and Mind-Body in the Enlightenment. Technology and Culture*, vol. 49, ¹ 4, pp. 1036–1044.
 22. Waddell C. (2014). *Robocop: The Definitive History*. L.: Titan Books.

УДК 130:2

Нина Ковалева, Виктор Левченко

«УБЛЮДКИ В ОПЕРЕ», ИЛИ АНОРМАТИВНОСТЬ КАК НОРМА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Статья посвящена исследованию особенностей прагматики современных арт-практик, выявлению причин и следствий изменения культурных норм в отношениях «художник – реципиент». Рассмотрена трансформация нормативной модели коммуникации в музыкально-драматическом театре. В статье сделана попытка выявления и культурологического анализа установок (пост)современной культуры, продуцирующих создание новых смыслов и форм коммуникации в треугольнике «художник – произведение – зритель».

Ключевые слова: арт-практика, культурная норма, коммуникация, музыкально-драматический театр.

При недавнем посещении одного из концертов филармонического собрания Одессы к авторам статьи обратилась тележурналистка с несколько ошарашивающим поначалу вопросом: «Что заставило вас потратить часть семейного бюджета и свободного времени на посещение филармонии?» Пришлось задуматься. Но вообще-то первым желанием было тут же ее убить, прямо в концертном зале. Впоследствии мы все же смогли оценить глубину этого вопроса. Помещая свою собственную мотивацию в скобки (привет Э. Гуссерлю), мы нехотя отметили, что этот вопрос высвечивает в качестве феномена весьма актуальную проблему. За такой его постановкой стоит возможно неотрефлексированная убежденность в том, что такие практики как посещение театра или концерта требуют дополнительного обоснования, т.е. не являются само собой разумеющимися.

Пришлось задуматься: ведь то, что полагалось нами как очевидная культурная норма, отнюдь не представлялось такой однозначной для представительницы масс-медиа. Как же все-таки сегодня выстраивается коммуникация между реципиентами (зрителями) и арт-актерами, какими смыслами наделяет зритель свое посещение музыкальных и зрелищных событий, какие установки современной культуры презентуют данные трансформации?

В классической эстетике, начиная с Аристотеля, занятия искусством, как с позиции творца, так и реципиента (можно даже сказать «восприемника художеств») не ограничиваются исключительно гедонистической составляющей. Как писал в своей «Политике» Аристотель, применительно к занятию музыкой и восприятию ее – три причины способствуют этому. Кроме того, что и творцам и слушателям это нравится, они способствуют самопознанию человека и свидетельствуют

о степени его свободы. «Музыкой следует пользоваться не ради одной цели, а ради нескольких: и ради воспитания, и ради очищения... , в-третьих ради времяпрепровождения» [2, с. 642]. В «Поэтике» Стагирит транспонирует данный подход на понимание всех областей искусства (см.: [3]).

В классической эстетике и даже в повседневной культуре утвердилось в качестве непререкаемой культурной нормы понимание искусства как дающего эстетическое наслаждение, воспитывающего и развлекающего. Акценты на приоритетность этих предназначений искусства, конечно, менялись в зависимости от культурно-исторических установок. Барокко и рококо, например, были ориентированы в большей степени на гедонизм и развлекательность, а классицизм, Просвещение и так называемая «натуральная школа» на воспитание, хотя это и не предполагало непризнания и забвения других функций искусства. В этой, извините за банальность используемого понятия, парадигме, зрительское поведение тоже не определялось лишь одной из этих нормативных интенций. Вспомним, например, «почетного гражданина кулис» пушкинского Онегина:

«Онегин входит
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам;
Все ярусы окинул взором
Все видел: лицами, убором
Ужасно недоволен он;
С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеянии взглянул,
Отворотился – и зевнул» [7, с. 18].

И если в XIX в. театры и концертные залы были, кроме прочего, местом «большого света» (концертные залы, собственно и располагались в аристократических особняках, а в королевскую ложу можно было попасть прямо из королевских апартаментов, как, например до сих пор, в неаполитанском театре «Сан Карло»), а в Древней Греции местом политического служения, то все же при этом аристотелевская культурная норма оставалась неизменной.

Выход за рамки этой матрицы произошел только в начале XX в., что и было презентовано авангардными художественными поисками. Декларируемые ими принципиальные антимиметичность, дегуманизация, отказ от поисков трансцендентных смыслов перевернули матричную

модель коммуникативной оси. Ставшее уже классическим для гуманитарного дискурса описание такой модели было дано Хосе Ортега-и-Гассетом. Характеризуя искусство модерна, он выделяет в качестве принципиально значимого прагматический момент. Отказ от установки на тотальную популярность как необходимый атрибут искусства Ортега-и-Гассет выделяет как сущностный момент в самопонимании «нового искусства». Такая позиция рождает «эстетскую» элитаристскую формулу «искусства для искусства», настойчиво предполагающую радикально новое понимание отношений «художник-зритель». Художник теперь отказывается от роли учителя, воспитателя, пророка, открывающего мир трансцендентного и несущего его истины в профанное пространство повседневности. Принять истины «нового искусства» может и достоин только тот «...кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса. Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса – тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство – это чисто художественное искусство» [6, с. 226]. Антинормативная интенция модерна, очевидно направленная против традиционной культурной матрицы, все же, по нашему мнению, парадоксально не выходила за ее рамки. Отказ от гедонистической функции «романтического искусства» (как называл его Ортега-и-Гассет) – функции, наиболее значимой и наиболее зависящий от зрителя – был заменен в искусстве модерна своеобразной формой нового гедонизма. Эстетическое наслаждение было избавлено от зрительской опеки, облечено в строгие формы рациональности, исключая нарциссический психологизм и зрительскую аттракцию. Это была новая холодная форма эстетического гедонизма. Заявленный отказ от традиционных претензий искусства на исключительную роль и значение на самом деле представлял то же структурное отношение, только по-иному выраженное. Коммуникативная линия «художник – реципиент» оказалась еще более строго вертикально выстроенной, более того – «башня из слоновой кости» стала недостижимой для массового зрителя.

Авангард в этом стремлении к антинормативности, нужно отметить, был не равен сам себе, несамостождественен. С одной стороны, он предъявлял миру как новую ценность формулу «искусство для искусства», а с другой стороны, никто больше, чем авангардные движения не манифестировал свою связь с социальной реальностью. Автономия, о которой заявляло и которой добивалось «новое искусство», неизбежно вступала в противоречие с концептуальными культурными

трансформациями общества. По большому счету такая автономия оказалась иллюзией. Как писал Т. В. Адорно в своей «Эстетической теории», что после того как искусство «отринуло свою культовую функцию и подделки под нее» его автономия «жила за счет идеи гуманности. Идея же эта приходила в упадок по мере того, как общество становилось все менее гуманным. В искусстве, в силу его собственного закона развития, все больше угасали и бледнели принципы, которые оно черпало из идеала гуманности» [1, с. 5]. Идея автономии «l'art pour l'art» («искусства для искусства») была настолько же необратима, насколько в своих конструктивных основаниях парадоксально коррелировала с динамикой концептуальных трансформаций социума, например, с динамикой таких его базовых концептов как свобода и гуманизм. Перефразируя знаменитые слова Адорно, можно заметить, что концептуальные разворачивания идеи «l'art pour l'art» после Освенцима стали невозможными, как и «наивное» неотрелфлексированное использование в гуманитарном дискурсе, в том числе и в эстетике, фундаментальных концептов «свобода» и «гуманизм». (Критике Адорно использования основополагающих концептов в современном гуманитарном дискурсе мы уже касались в одной из предыдущих наших публикаций [5].)

Это сказалось на изменении традиционного отношения «произведение – реципиент». В авангардном искусстве возникает дихотомия: с одной стороны, произведение и реципиент максимально разводятся по отношению друг к другу, семантически произведение выступает как самостоятельная единица принципиально не нуждающаяся в зрителе и воздействии на него, с другой стороны, эта дистанция категорично снимается, произведение существует только при максимальной зрительской вовлеченности в семантическое пространство произведения. В традиционной, идущей от идеи Аристотеля эстетике, высшей точкой воздействия искусства на зрителя как самоочевидное понимался катарсис. Из концепции «искусства для искусства» понятие катарсиса элиминировано по определению: ведь воздействие искусства на зрителя исключается. А вот во втором случае, катарсис вроде бы предполагается, но его понимание достаточно далеко от аристотелевской модели. Мы полагаем, что главной причиной этого является изменение в статусе субъектности и изменение в понимании социальных функций искусства. Еще «фин-де-сьекль (fin de siècle)» продемонстрировал изменение статуса зрителя. Например, в знаковом произведении Поля Валери «Вечер с господином Тэстом» дается феноменологическое (еще до появления сочинений Э. Гуссерля, основателя этого философского направления) описание зрительского восприятия оперного спектакля. «Каждый был на своем месте, свободный

лишь в маленьком движении. Я восхищался системой классификации, почти теоретической простотой собрания, его социальным строем. У меня было сладостное ощущение того, что все дышащее в этом клубе будет поступать согласно предписанным ему законам, – загораться смехом огромными кругами, умиляться пластами, *массами* переживать *интимные, единственные* вещи, тайные движения души, подниматься до состояний, в которых не признаются» [4, с. 77]. Парадоксальный главный персонаж этого произведения Валери (как его характеризует сам автор – «чудовище интеллектуальности и самосознания») и есть своеобразный комментарий к исходу традиционного мира искусства с его концептами, ценностями и системой отношений.

Господин Тэст выдает в театре свои афористически точные суждения по поводу основных эстетических категорий, наблюдая за тем, как сосуществуют публика и музыкальное произведение. «Быть прекрасным, быть необыкновенным можно только для других. *Это* пожирается другими» [4, с. 77]. В связи с подобными кардинальными изменениями в эстетических установках им отмечается перемена в социальной онтологии у зрителей. «Выше *еих* (зрителей – *Н. К., В. Л.*) упрощает. Ручаюсь, что у всех них мысли все упорнее устремляются к одной и той же вещи. Они станут равными перед общим кризисом или общей гранью» [4, с. 78]. Этот диагноз, поставленный по отношению к публике, состоит, по Валери, в несовпадении наблюдающего с процессом своего наблюдения. То есть, индивидуальные человеческие реакции растворяются в тотальности, зритель теряет индивидуальность, превращаясь в коллективный субъект. И главное, этот «коллективный зритель» теперь начинает автоматически реагировать на происходящее в театре. Такой автоматизм, отмеченный Валери, приводит к устранению катарсиса как индивидуального переживания. Происходит и метаморфоза сценического действия: плавные помахи ваяния вееров, отсветы на деталях скульптурного интерьера залы, задаваемое музыкой «дыхание зала» все это приводит и к искажению самого наблюдаемого объекта (музыкального действия). Валери с такой силой подвергает интеллектуальной деструкции психологизм в отношении искусства, поскольку уловил тенденцию в отторжении излишней чувствительности и тирании эмоциональности в современной ему культуре.

Эта заданная тенденция рельефно проявилась в середине XX столетия в эстетической теории Адорно, явившейся результатом пересечения интенций модерна, о которых шла речь выше, и нарождающегося постмодерна. Как и Валери, Адорно отстаивает позиции антипсихологизма и интеллектуализма в понимании искусства. В связи с этим он подвергает

критике являвшееся до модерна нормативным понятие художественного наслаждения. «В художественном опыте *telquel* эмпирический субъект принимает лишь ограниченное и модифицированное участие; и чем выше художественный уровень произведения, тем скромнее это участие. Тот, кто наслаждается произведениями искусства как таковыми, так сказать конкретно, тот обыватель и невежда; его выдают такие слова, как “райская музыка” и т. п. ...И действительно, чем больше произведение искусства понимают, тем меньше им наслаждаются» [1, с. 22]. Эти идеи Адорно тождественны размышлениям Валери о «тирании эмоциональности» и «коллективном зрителе» и значительно радикальнее рассуждений Ортега-и-Гассета о холодной форме эстетического гедонизма. Если для Ортега-и-Гассета хотя бы часть публики («творческое меньшинство») была способна понять (а значит и воспринять) «новое искусство» и испытать эстетическое наслаждение, то для Адорно наступает «смерть зрителя» как эмпирического субъекта. Следует отметить, что такая констелляция совпала по времени со знаменитой идеей Ролана Барта о «смерти автора», ознаменовавшей собой рубеж между структурализмом и постструктурализмом.

Отмеченные модернистские тенденции в осмыслении природы искусства не потеряли своей актуальности и в наступившую постмодернистскую эпоху. Вопросы о статусе искусства, его функциях, соотношении элементов интеллектуального и чувственного в эстетическом наслаждении, возможности катарсиса как субъективного действия приобретают новое, зачастую контroversийное смысловое наполнение в ситуации «смерти субъекта», доминировании в культурном пространстве идей неогедонизма и постмодернистской чувствительности.

Базовым феноменом культуры постмодерна становится игра, в том числе и игра с традицией. Если модерн с ней боролся, то постмодерн ее просто игнорирует, уходя от тоталитарной возможности господства единой культурной (в том числе художественной) нормы. Как точно отметил Умберто Эко: «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [8, с. 461].

Ведь, даже несмотря на заявляемые иногда претензии, на развитие и продолжение современной режиссурой традиций классических жанров, современный музыкальный спектакль уходит из семиотического пространства исходного жанра в поле смыслов и знаков, относящихся скорее к таким практикам контемпорари-арт как инсталляции, перформансы, эйвайронмент и т.п., и это задает совсем другие отношения в рамках арт-коммуникаций.

Напомним, что нормативное понимание коммуникации в искусстве предполагает три основных компонента: автор, произведение, реципиент. Особенности актуальной социокультурной ситуации обуславливают трансформации коммуникативных связей в каждой из сторон этого треугольника. Отношения «произведение» – «реципиент» в (пост)современных культурных практиках, включая и академические их формы, определяются феноменом тотальной шоутизации. Сегодня для зрителя именно зрелищность является критерием качества спектакля, задает горизонт зрительских ожиданий.

Тяготение к использованию спецэффектов и других форм зрелищности было характерно для оперных и балетных спектаклей с момента их появления, что зачастую трагически завершалось многочисленными пожарами. В XX в. естественным лидером зрелищности становится кинематограф. Современный зритель, воспитанный в этой традиции, переносит привычные стандарты восприятия на академические жанры и виды искусства. Такой зрительский запрос трансформирует академический язык спектакля, начиная от режиссуры, сценографии, костюмов, работы художников по свету и, что немаловажно, актерской игры. Трендом современной оперной и балетной режиссуры становится актуализация сюжетов, перенесения действия в реалии современной культуры, призванные эпатировать зрителя. Например, в 2008 году на Зальцбургском фестивале была осуществлена Клаусом Гутом и Брайаном Ларджем постановка оперы Моцарта «Дон Жуан», где все события разворачивались в пространстве мусорной свалки и где Дон Жуан, донна Анна и прочие аристократические персонажи представляли собой бомжей. Действие персонажей при подобных режиссерских решениях подчеркнуто вступают в диссонанс с традиционным текстом либретто, звучащего со сцены. Такое намеренное столкновение аудио- и видеоряда выталкивает «традиционного» зрителя из привычных благостных консервативно-академических ожиданий, продуцируя рождение новых смыслов.

Современные художественные практики как в жанрах контемпорари-арт, так и в традиционных жанрах, заточены на активное использование провокаций как выразительного средства. Характерный для современной культуры язык перформансов, хеппенингов, реди-мейдов, флэш-мобов легитимирует провокацию, превращая ее в атрибутивную характеристику современного искусства.

Сегодня оперный и балетный театр активно использует провокации как средство художественной коммуникации. Это вполне соответствует ожиданиям зрителя, воспитанного в парадигме искусства как развлечения. Зритель же, ориентированный на просветительскую модель искусства,

категорически отрицает любые, даже самые робкие попытки, выйти за рамки традиционной интерпретации. Например, в премьере оперы Дж. Верди «Риголетто», прошедшей на сцене ГАБТа в прошлом театральном сезоне (первый премьерный спектакль – 14 декабря 2014 года), режиссерская трактовка Робертом Карсеном привычного знаменитого сюжета была подчеркнута провокативной. Действие было перенесено из ренессансного дворца герцогов Мантуанских на арену современного цирка. При этом герцог распевал свою знаменитую арию полностью обнаженным. Отметим, что такой эпатаж становится обязательным элементом для большинства самых известных театров, формируя нечто вроде нового канона и вызывая эффект «привыкания» к провокациям. Реакция публики в подобных случаях полярна. Такое запрограммированное использованием провокаций столкновение зрительских позиций выводит спектакли (особенно классику) из статуса «музейных экспонатов». Возникающая в таком случае художественная коммуникация и делает спектакль элементом актуального художественного пространства.

Таким образом, провокация усложняет традиционную структуру коммуникации в искусстве: триада «автор – произведение – реципиент» становится отношениями четырех элементов: «автор» – «произведение» – «реципиент +» – «реципиент–».

Провокация в современном искусстве не может и не должна быть рассмотрена с позиции морализаторства. В качестве художественного инструмента она выступает как порождающая дискурс, «поле говорения» между двумя типами реципиентов. Ей противопоказана нормативность, ориентация на развлекательность, дидактику и холодное зрительское удовольствие. Она направлена на выведение зрителя из состояния комфортной расслабленности и устоявшейся идентичности.

Именно провокации, на наш взгляд, обязан современный музыкальный театр рождением спектаклей-бастардов. Как королевские ублюдки (т.е. бастарды) не являются законными продолжателями королевских титулов, прав и традиций, так и спектакли-ублюдки не являются продолжателями традиционной нормативности в искусстве. Заметим, что как королевские ублюдки иногда становятся основателями новых династий и своей активностью разрешают существующий политический кризис (вспомним, например, Энрике Трастамарского в Кастилии или Жуана Авильского в Португалии), так и «ублюдки в опере» создают новую художественную реальность.

Как именно это происходит? Этому вопросу будет посвящен следующий текст.

Список использованной литературы

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Аристотель. Политика / Пер. с древнегр. С. А. Жебелева // Аристотель. Сочинения в 4-х тт. – Т.4. – М.: Мысль, 1983. – С. 375–644.
3. Аристотель. Поэтика / Пер. с древнегр. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения в 4-х тт. – Т.4. – М.: Мысль, 1983. – С. 645–680.
4. Валери П. Вечер с господином Тэстом / Пер. с фр. С. Ромова // Валери П. Об искусстве: Сборник. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1993. – С. 71–83.
5. Левченко В. Игры с подлинностью Теодора Визенгрунда Адорно // Добца / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 15. Універсальні виміри культури. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 539–547.
6. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Пер. с исп. С. Л. Воробьева // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 218–259.
7. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти тт. – Т. V. – М.–Л.: Издательство АН СССР, 1950. – С. 9–213.
8. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы / пер. с итал. Е. Костюкович. – М.: Книжная палата, 1989.

Ніна Ковальова, Віктор Левченко

«ВИРОДКИ В ОПЕРІ», АБО АНОРМАТИВНІСТЬ ЯК НОРМА У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ

Статтю присвячено дослідженню особливостей прагматики сучасних арт-практик, виявленню причин та наслідків зміни культурних норм у відносинах «митець – реципієнт». Розглянуто трансформацію нормативної моделі комунікації в музично-драматичному театрі. У статті робиться спроба виявлення та культурологічного аналізу настанов (пост)сучасної культури, що продукують створення нових сенсів та форм комунікації у трикутнику «митець – твір – глядач».

Ключові слова: арт-практика, культурна норма, комунікація, музично-драматичний театр.

Nina Kovalyova, Victor Levchenko

«BASTARDS IN THE OPERA», OR ANORMATIVITY AS NORM IN CONTEMPORARY MUSICAL THEATRE

The article investigates the pragmatic features of contemporary art practices, the causes and consequences of changes of cultural norms in a relationship «artist – recipient». The understanding of art as giving aesthetic pleasure, educative and entertaining is established as indisputable cultural norm in classical aesthetics.

Of course accents on the priority of these purposes of art are varied depending on the cultural and historical settings. Questions about the status of art and its functions, the relation between the elements of intellectual and sensual aesthetic pleasure, the possibility of catharsis as a subjective action have a new, often controversy semantic content in a situation of “the death of the subject” dominance in the cultural space of modernism and postmodern sensibility and ideas. Provocation as the basic element of communication in the contemporary art is also researched.

It is aimed to removing the audience from the state of comfortable relaxation and well-established identity. The transformation of the normative model of communication in musical theater is also researched. The paper attempts to identify and analyze cultural facilities of (post) modern culture in producing the creation of new meanings and forms of communication in the triangle «artist – work – recipient».

Keywords: *art practices, cultural norms, communication, musical theater.*

References

1. Adorno T. V. (2001) Jesteticheskaia teorija [The esthetic theory]. Per. s nem. A. V. Dranova, Moscow, Respublika, 527 p.
2. Aristotel'. (1983) Politika [Politics]. Per. s drevnegr. S. A. Zhebeleva. *Aristotel'. Sochinenija v 4-h tt.* T. 4. Moscow, Mysl', pp. 375–644.
3. Aristotel'. (1983) Pojetika [Poetics]. Per. s drevnegr. M. L. Gasparova. *Aristotel'. Sochinenija v 4-h tt.* T. 4. Moscow, Mysl', pp. 645–680.
4. Valeri P. (1993) Večer s gospodinom Tjestom [Evening with mister Test]. Per. s fr. S. Romova. *Valeri P. Ob iskusstve: Sbornik.* 2-e izd. Moscow, Iskusstvo, pp. 71–83.
5. Levchenko V. (2010) Igrы s podlinnost'ju Teodora Vizengrunda Adorno [Games with Theodor Vizengrund Adorno's authenticity]. *Δόξα / Докса. Zb³rnik naukovih prac' z f³losof³i ta f³lolog³i. Vip. 15. Un³versal'n³vim³ri kul'turi.* Odesa, ONU³m. 2. 2. Mechnikova, pp. 539–547.
6. Ortega-i-Gasset H. (1991) Degumanizacija iskusstva [Dehumanization of Art]. Per. s isp. S. L. Vorob'eva // *Ortega-i-Gasset H. Jestetika. Filosofija kul'tury.* Moscow, Iskusstvo, pp. 218–259.

7. Pushkin A. S. (1950) Evgenij Onegin [Eugene Onegin]. *Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenij v 10-ti tt.*, T. V, Moscow–Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, pp. 9–213.
8. Jeko U. (1989) Zametkinapoljah «Imenirozy» [Marginal notes of «Name of Rose»]. *Jeko U. Imja rozy* / per. c ital. E. Kostjukovich, Moscow, Knizhnaja palata.