

## СЕМІОТИЧНІ ПИТАННЯ ВИКОНАВСТВА

**Анотація.** Необхідність виникнення виконавства як проміжної ланки між текстом і кодом складаються в драмі як метатексті епічної оповіді внаслідок розвитку багаторазової рефлексії та розгортання інтерпретаційних можливостей. Пояснювальну роль відіграє тут впроваджене І. Кантом поняття схеми як єдності продукції та репродукції.

**Ключові слова:** медіум, посередництво, антиномія мови, парадокс основи, схема, алегорія, діалог.

**Аннотація.** Необходимость исполнительства как промежуточного звена между текстом и кодом складывается в драме как метатексте эпического повествования вследствие развития многократной рефлексии и развертывания интерпретационных возможностей.

Творчість митця-виконавця (актора, музиканта) містить відому внутрішню суперечність: з одного боку, вона завжди є репродукцією наперед визначеного матеріалу драматичної ролі або композиторського твору; з іншого боку, вона не має сенсу поза продукцією нового, коли у виконанні створюється новий образ, пропонується нове прочитання тексту, виявляються не відомі раніше інтерпретаційні можливості. Таке суперечливе поєднання *репродукції* та *продукції* становить парадокс виконавського мистецтва як самостійної галузі творчості. Відомо також, що виконавство як спеціалізована діяльність, позначена таким парадоксом, притаманна не всім видам художньої творчості. Приміром, діяльність художника-копіює не відособлюється в спеціалізовану професійну сферу, яку можна було б порівнювати з покликанням актора. Отже, не в кожній царині мистецтва складаються передумови, сприятливі саме для відособлення та розвитку такої парадоксальної діяльності.

Та найбільш дивним тут виявляється те, що таку само парадоксальну єдність репродукції та продукції демонструє не що інше, як повсякденне мовне спілкування кожної людини. В англійській лінгвістичній термінології поняття виконання (*performance*) вживається на окреслення мовленнєвих актів взагалі, як вияв здатності до творення текстів. Тут парадокс виконавства прибирає вигляду відкритої

Пояснительную роль тут играет введенное И. Кантом понятие схемы как единства продукции и репродукции.

**Ключевые слова:** медиум, посредничество, антиномия языка, парадокс основания, схема, аллегория, диалог.

**Summary.** The necessity of performance as an intermediary link between text and code appears in drama as a metatext of epic narration due to the development of multiplied reflection and the evolvment of interpretative opportunities is disclosed. The explicatory role here plays the concept of scheme as the unity of production and reproduction that was suggested by I. Kant.

**Key words:** medium, mediation, language's antinomy, the paradox of foundation, scheme, allegory, dialogue.

В. Гумбольдтом так званої антиномії мови, або протиріччя *коду* та *тексту*: з одного боку, кожний мовленнєвий акт завжди є відтворенням наявних у мовному коді слів і граматичних структур, інакше він буде не мовленням, а позбавленим сенсу звучанням; з іншого боку, якщо вимовлені вислови не виявляють думки, то які б вони не були граматично правильні, їх не відрізнити від звуконаслідування папуги.

Цю суперечність влучно подав П. А. Флоренський: хоча “слова і правила їх поєднання окремій особі даються історією як щось готове”, водночас “людина... божественно вільна у своїй мовній творчості” [22, 155]. Більше того, дивовижність мови виявляється в тому, що вже з перших кроків малюк-немовля оволодіває мовним кодом як цілісністю: “Уже у першому мовленнєвому акті задано ідею мови, яка повинна скластися в обсязі, що дозволяє повною мірою виявити сукупність нашого досвіду” [1, 84]. Мовний код постає одразу як неподільна цілісність, а не поодинокі елементи, а відтак уможливує потенційну повноту текстів, які людина здатна створити протягом свого життя. Водночас очевидно, що самий собою код не може наперед визначити ті відкриття, які людина здатна зробити. Ця суперечність має ще один, вужчий варіант так званої антиномії знаку, якою визначається проблематичність спілкування: “Якщо знаки — це феномени свідомості, то вони не мо-

жуть сприйматися, ... як ідеальні сутності вони не піддані спостереженню... якщо ж мова матеріальна, то матеріальні знаки не можуть виділятися до свідомості внаслідок їх масивної тілесності” [6, 27]. На практиці це зумовлює суперечність будь-якого акту розуміння: сприйняття форми не гарантує адекватності змісту, а будь-які виражальні засоби не дають можливості докладно передати саме ту думку, яку має на увазі автор, що викликає подекуди вкрай песимістичні висновки на кшталт відомого “прорікши думку — ти збрехав” (“Мысль изреченная есть ложь”, Ф.І. Тютчев). Стосовно виконавської творчості така суперечність засвідчується проблематичністю сприйняття виконуваного тексту. Зокрема, практика неадекватного “розшифровування” знакової умовності вистави добре відома з анекдотичних випадків, коли глядач сприймає видовище як ситуацію з реального життя (досить згадати долю виконавця ролі Отелло американського актора Бутса, застреленого одним із глядачів).

Водночас мовна антиномія коду та тексту виявляється окремим випадком ще ширшої закономірності людського мислення, званої в логіці як *парадокс обґрунтування*. Відомо, що коли взяти за основу систему аксіом і одержати з них всі інші положення шляхом дедукції, то виявиться відсутність нового знання, адже виведені твердження будуть наслідками тавтологій. Складається ситуація так званого регресу до нескінченності, коли обґрунтування висновку само відсилає до необґрунтованих передумов, так що “замість одержання результату цей результат постає як заздалегідь даний, а тому його одержання, необхідне для його наявності, відсувається назад без кінця” [10, 26]. Зокрема, з усіх трьох відомих логічних форм — поняття, судження та умовиводу — саме останню, найскладнішу за будовою, доводиться класти в основу і вважати вихідною, адже інакше все одно доведеться послугуватися саме формами висновку для виведення тверджень з вихідних постулатів: “Хибність початку з допомогою поняття або судження посилюється тим, що з чого б ми не розпочинали, до цього доведеться використовувати поняття умовиводу. Початковий елемент логіки передбачає поняття логічного руху,

вздовж якого він займатиме вихідну позицію” [10, 40]. Своєю чергою, розвиток математичної логіки показав, що дедуктивний висновок не зводиться до комбінування суджень, отож і силогістика не може вичерпно описуватися через структуру нижчих форм: “Не всі законні вирази силогістики стають тотожно істинними формулами в логіці предикатів” [21, 31]. Текст як відповідник умовиводу складається зі знакових одиниць коду — понять і суджень — але не зводиться до них. Він відтворює знаки, але твориться щоразу наново. Зокрема, він втілює “свідомий досвід як постійний вихід за свої межі”, оскільки “коли йдеться про прагнення думки до своєї граничності, то вже заздалегідь припускають, що така межа відома” [19, 109]. Будь-який досвід людини переступає межі свідомості, формуючи своєрідний текст життя, але для того, щоб він так розгортався, передбачається, що ці межі наперед встановлені кодом знакових систем.

Таким чином, уже універсальна людська мовна здібність і закони мислення демонструють парадокс виконавства, а водночас як спеціалізована діяльність воно виявляється лише за особливих умов. Вочевидь є підстави шукати такі передумови в тих особливостях взаємовідношення між текстами і кодами, які властиві відповідним видам художньої творчості. Очевидно, що вже згадана практика копіїстів не розгорнулася в окрему самостійну професійну діяльність тому, що в ній відсутні передумови для кодифікації текстів — такої, приміром, як витворення коду візерункових мотивів у декоративно-ужитковому мистецтві. Водночас будь-який штрих малюнка повторює ті сліди, які можна знайти й у іншому місці, так що елементи виконавської діяльності тут присутні також. Проте ці штрихи не утворюють знакову систему, а відтак відсутні й передумови для специфічного протиріччя між репродукцією коду та продукцією тексту. Оскільки виконавство як особливе співвідношення продуктивної та репродуктивної діяльності становить обов’язковий компонент будь-якої творчості, питання про його необхідність обертається питанням про те, за яких умов воно повинно спеціалізуватися і виявлятися

особливу професійною діяльністю. Відповідно, актуалізується потреба з'ясувати, що саме в музичному та драматичному мистецтві сприяє такій спеціалізації.

Одну з передумов становить тут особливість інтеграції тексту та роль чинника особистісної інтерпретації у ньому. Відомо, зокрема, що навіть для адекватного розуміння літературного твору необхідна співучасть читача, який повинен принаймні відтворити у власній уяві сюжет оповідання. Текст не містить явного опису сюжету (за винятком особливих випадків, як, приміром, у середньовічних новелах, де попереду виписувався короткий зміст), а водночас без виявлення сюжету інтеграція тексту неможлива. Отже, участь стороннього спостерігача (читача) з його компетенцією становить необхідну екзистенційну умову існування тексту, передбачається самою структурою тексту, розрахованого на відповідне адекватне прочитання. Можна сказати, виконавство в згорнутому вигляді наявне в будь-якому акті сприйняття. Відоме музикознавче поняття “спрямованості на сприйняття” подає саме таку відповідність текстової структури комунікативним умовам її функціонування: текст побудовано так, щоб уможливити участь реципієнта в його тлумаченні. Тоді виконавство з його антиномією репродукції коду та продукції тексту постає як посередницький *медіум*, необхідний для самого існування культури як корпусу текстів. Цей медіум завжди є у художній комунікації як необхідна передумова розуміння, але не завжди виокремлюється як спеціальна форма діяльності. Можна сказати, виконавство з його антиномією імпліцитно закладено в структуру художнього тексту, але лише за певних умов воно стає явною, експліцитною активністю, персоналізованою як творчість актора.

Своєю чергою, залучення сторонньої особи до співучасті у творенні, “спрямованість на сприйняття” — це лише один з виявів значно глибшої закономірності самоорганізації тексту. Для характеристики такої самоорганізації доречно згадати впроваджене І. Кантом поняття *схеми* як проміжної, посередницької ланки між умоглядними поняттями та начотними прикладами або, коли вдатися до се-

міотичних термінів, між знаковими абстракціями кодів та конкретикою текстів: “Зрозуміло, що повинно існувати щось третє, однорідне, з одного боку, з категоріями, а з іншого боку, з явищами, уможливаючи застосування категорій до явищ. Це посередницьке уявлення повинно бути чистим, з одного боку — інтелектуальним, а із іншого — чуттєвим. Саме такою є трансцендентальна схема” [14, 221]. Коментуючи цю новацію І. Канта, дослідник його спадщини відзначив зв'язок схеми також з часовим виміром, яким забезпечується власне її посередницька місія: “Це наче напівфабрикат продуктивної уяви, щось цілком дивне — з одного боку, чуттєве, з іншого — інтелектуальне, посередницьке уявлення, чуттєве поняття... Посередницький елемент чуттєвості й розсудливості — це час. Часовий ряд однаковою мірою притаманний спогляданню і поняттю. Час лежить в основі схем” [11, 53]. Дальшого розвитку концепція схеми як основи організації текстів набула в поглядах Ф. В. Шеллінга, який відкрито вказав на мовленнєвий акт як на справжній прообраз схеми: “У мові ми використовуємо для окреслення особливого незмінно лише загальні означення, відтак і сама мова є нічим іншим, як безперервним створенням схем” [23, 107]. Але особливо істотним видається те, що саме наявність схеми постає як вихідна умова виконавської діяльності, спрямованої на її відтворення: “Найвиразніше можна уявити собі, що таке схема, на прикладі зайнятого механічною працею ремісника... Було б цілком незрозумілим, як він без жодного зразка знаходить спосіб поступово створювати форму, пов'язану з поняттям, якби він не керувався чуттєво споглядальним правилом. Це правило і є схема” [24, 381]. Поняття схеми виявляється проміжною, сполучною ланкою поміж репродукцією коду і продукцією тексту, репрезентуючи саме посередницьку місію виконавства.

Ще один істотний момент тут полягає в тому, що саме як інверсія схеми впроваджується поняття *алегорії*, покликаної виконувати особливу посередницьку місію як один з чинників кодифікації тексту, переходу до формування знаків, до коду художніх умовностей: “Щодо алегорії, то вона являє собою щось

зворотне до схеми..., але таким чином, що особливе тут позначає загальне” [23, 108]. Притчі, прислів'я, епіграми як різновиди алегорій передбачають саме розгортання інтерпретації текстів, їх поглиблене коментування, а відтак створюють передумови для відособлення спеціальної постаті тлумачника — виконавця. Формування алегоричного корпусу текстів у надрах епіки як своєрідних ліричних відступів знаменувало крок до кодифікації текстів, наближення цього корпусу до репродукованої знакової системи.

Поряд з оповідними нормативами виникає лірична ідіоматика, яка створює свій світ поетичних абстракцій. Як влучно зазначив з цього приводу І. В. Ф. Гегель, “хоча зміст тут епічний, але розробка лірична” [9, 497]. Зокрема, прислів'я виникають як своєрідний ліричний супутник епічних текстів казок і байок: “З одного боку, прислів'я може тривалий час зберігати зв'язок з певною казкою, доки він не стане універсальним. З іншого боку, цей зв'язок справляє вплив і на казку” [16, 70]. Такі ліричні узагальнення створюють сприятливі умови для тлумачення прислів'їв як місць концентрації рефлексії, де виявляється множинність можливих інтерпретацій. Кожне прислів'я як ліричний супутник віртуальної епічної оповіді (зокрема, як мораль байки) може демонструвати різночитання і витлумачення відповідно до мінливих ситуацій її застосування. Корпус прислів'їв створює стосовно до епічної оповіді те, що іменується метатекстом — надбудовою, спрямованою на виявлення інтерпретаційних різночитань. Відтак відкривається механізм розгортання рефлексії над текстами, створення дальших абстракцій, започаткованих алегоричними ліричними узагальненнями. Саме тут міститься джерело відособлення виконавства як діяльності, спрямованої на тлумачення відтворених текстів. Репродукція становить тут лише зовнішню оболонку, що дає привід для рефлексії над текстом і розкриття його інтерпретаційних можливостей. Передумови виникнення багаторазової рефлексії, які складаються в надрах епіки з відособленням ліричних алегорій у притчах та прислів'ях та з формуванням їх особливого коду поетичних

умовностей, виявляються через потребу в спеціальній діяльності з утворення похідних тлумачень тексту, тобто у виконавстві. Така потреба стає очевидною з виникненням драми.

Визначення драми як “опосередкованої лірики”, запропоноване на початку ХХ ст. А. Гольцом і розвинене Г. Гауптманом, досить влучно характеризує саме таке виведення драматичного тексту з відомої практики інсценізації прислів'їв як ліричних відступів у епосі. Ця ідея походить ще від В. Гумбольдта, який взагалі розглядав драму як різновид лірики: “...трагічний поет усі зусилля спрямовує на те, щоб викликати стан певного враження, і трагедія в цьому сенсі є лише особливий, до того ж найвищий вид ліричної поезії” [12, 240]. Звідси виводиться і аргументація на користь тлумачення драми як метатексту епічної оповіді, як вторинної рефлексії над епосом та його стисненням, зокрема, через вилучення авторського мовлення і обмеження цитатами висловлювань персонажів. Звідси ж висновуються і деякі комунікативні особливості драматичного тексту, сприятливі саме для розгортання виконавської творчості. Будь-який текст як повідомлення завжди має автора і спрямований до певного адресата, але, крім цих партнерів комунікативного процесу, він передбачає також наявність особи, відстороненої від цього процесу і здатної збоку відтворити адекватні умови текстової цілісності.

Відособлення виконавства як спеціальної діяльності переростає у проблему наявності людського чинника для належного функціонування семіотичної системи “код/текст” та комунікативної системи “автор/адресат”.

Парадоксальність драматичної комунікації полягає в тому, що, по-перше, хоча в ній відбувається спілкування між партнерами на сцені, справжнім адресатом виявляється глядач, тобто сторонній спостерігач, а по-друге, хоча в ній текст обмежується прямою мовою персонажів і авторський текст відсутній, насправді образ автора невидимо завжди стоїть за лаштунками. Як влучно висловився П. Вяземський, “драматичний письменник є певним чином провидіння того світу, який він створив” [8, 216]. Більше того, в жанрі ліричної драми або драматичної поеми цей образ

фактично веде діалог із самим собою, з власним “інакбуттям”, коли скористатися гегелівським поняттям, тобто виконує внутрішній діалог, або так звану солілоквию: “Визначальною формальною ознакою ліричної драми є безпосередня участь автора в перебігу подій. Автор опиняється у ньому головною дійовою особою, що начебто одягає на себе різні маски відповідно до дії” [2, 324]. З боку адресата драма передбачає компетенцію стороннього спостерігача (аудиторії) як необхідний чинник відтворення цілісності тексту. Діалог на сцені фактично завжди звернений до аудиторії, участь якої в інтерпретації реплік передбачається самою структурою драматичного тексту і без якої цей текст розпадається на сукупність нічим не пов’язаних між собою фраз. Тому “в театрі слід розрізняти діалог сценічний, тобто діалог, який ведуть між собою дійові особи, і діалог... між актором та публікою” [5, 148]. Цим, зокрема, зумовлено незмінну можливість іронічного тлумачення драматичної оповіді, наявність іронічного підтексту як супутника драми: “Глядач знає більше, ніж кожен персонаж окремо, і це дає йому змогу іронічно сприймати вчинки і слова... — розбіжність між удаваним і реальним їх значенням” [7, 149]. Зрештою, іронічні можливості закладено вже в самій структурі драми як випробування намірів і дій особистостей: “Ми переконуємося, що наші сподівання обмануто... Це призводить до подвоєння зусиль, до нової і остаточної перевірки можливостей” [18, 324]. Постає ситуація іронії, в якій глядачеві потрібен посередник — виконавець, який би персоніфікував такі сподівання. Драма як надбудований над епічною оповіддю метатекст, як продукт рефлексії містить особливо сприятливі умови для розвитку вищезгаданого посередника між кодом та текстом, а відтак для його персоніфікації. Відтак поряд з кодом і текстом постає сполучна ланка виконавця ролі.

Якщо “грати роль — це завжди здійснювати рефлексивне управління” [17, 92], то драма як рефлексія постає як персоніфікація виконавської антиномії продукції й репродукції. Необхідність такої персоніфікації виявляється особливо виразно у світлі відомих категорій

К. С. Станіславського — “надзавдання” та “наскрізної дії”. Особистості виконавців, перетілені в постаті тих ролей, які вони грають, стають фундаментом інтеграції драматичного тексту. Ця обставина особливо наочно висвітлюється в специфічній колізії між розгортанням сюжету та розвитком персонажів: “Трудність точного поєднання наскрізних дій ролей та наскрізної дії п’єси в психологічному театрі більша, ніж в будь-якому іншому. Адже тут категорично заборонено грати результат, тобто демонструвати суть втілених характерів... Наскрізна дія п’єси та спектаклю опиняється начебто в протиріччі з відображенням на сцені повноти життя... Але без неухильного проведення наскрізної дії спектакль розвалиться на шматки... В процесі репетицій надзавдання і наскрізна дія борються з натуралістичністю демонстрації повноти життя” [4, 27].

Драматичний текст позначений особливо інтенсивною гетерогенністю, а тому завжди містить ризик розпаду на фрагменти. Такий ризик становить зворотний бік рефлексії й витворення метатексту: вмотивованість епічної оповіді заміщається тут ефектом спонтанності, поданим як наслідок драматичних перипетій. Драма завжди містить недомовленості, місця невизначеності, за якими необхідно виявити прихований підтекст. Саме інтерпретацію драми для виявлення того, що неможливо позначити відкритим текстом, покликаний здійснити виконавець. У цьому, зокрема, відкрив його місію К. С. Станіславський: “Намагаючись відгадати приховану динаміку, витягнути драму, приховану за поверхнею слів, Станіславський мимоволі відчував особливу зовнішню стриманість. Йому начебто доводилося силоміць сковувати себе. Але, мабуть, саме цей психологічний стан стиснутої пружини привів його до відкриття справді світового значення — до відкриття прийому сценічного підтексту... І тому треба грати не слова, а те, що за ними приховано: ліричні настрої... “підводну течію”, той внутрішній підтекст, який вступає в напружений конфлікт з відкритим текстом” [20, 34—35]. Потреба людського чинника, вимога участі людської особистості для витлумачення змісту породжується самою структурою драматичного тексту. Побудова



драми як метатексту епічної оповіді та ризики фрагментації її тексту, поданого як спонтанний, — внутрішні сили, що викликають до життя виконавця як своєрідного перекладача тексту для глядацької аудиторії.

Неоднорідність драматичного тексту надає йому схожості з поетичним жанром центону, побудованого як цитати, взяті з різних віршів, з тією лише відмінністю, що ці цитати вкладаються в уста персонажів. Відтак умови діалогу відіграють першорядне значення для інтеграції тексту, і саме через діалог (зокрема прихований, як уже згадана солілоква) відбувається розгортання дії. Випробування як суть драми засвідчуються тут через обмін репліками: “Об’єднані проблемою, персонажі проходять в драмі через свого роду випробувальний цикл. Цей цикл драматичного спілкування триває доти, доки герої не вичерпають себе і не внесуть все, що в їх змозі, в розв’язання проблеми. Поза тим циклом спілкування, до якого їх залучено, герої драми не існують” [15, 8—9]. Саме через властиву діалогові внутрішню суцільність і доцільність розгортання

стає можливим інтегрувати репліки персонажів у цілісну тканину, уникнувши властивої їм фрагментарності: “Кожний з промовців відчуває спільну результативну перспективу. Про таке усвідомлення перспективи свідчать міркування на зразок *нас несе кудись не туди*” [13, 33]. Дослідження діалогічного мовлення ще не дало задовільних результатів, але вже С. Д. Балухатий [3, 24] зробив перші кроки до побудови типології семантичного розвитку в спілкуванні. Істотно те, що повсюдність діалогу робить неминучим відособлення виконавства як внутрішньої умови існування драми.

Таким чином, самі специфічні умови драматичного тексту зумовлюють необхідність персоніфікації виконавської діяльності як парадоксальної єдності репродукції та продукції. Можна сказати, актор виконує місію кодифікації драматичного тексту, розкриття і з’ясування його взаємин з кодом поетичних умовностей. Інтеграція драматичного тексту, поданого зовні як спонтанне поєднання реплік, потребує інтерпретаційних зусиль актора, який стає співучасником творення драми.

#### Література:

1. Аветян Э. Г. Парадокс проблемы “речь – язык” / Э. Г. Аветян // Вестник Ереванского университета, 1978. – № 3. – С. 83–96.
2. Алперс Б. В. Искания новой сцены / Б. В. Алперс. – М.: Искусство, 1985. – 400 с.
3. Балухатий С. Д. Вопросы поэтики / Балухатий С. Д. – Л., 1990 (Ленинградский гос. университет). – 320 с.
4. Блок В. Б. Диалектика театра. Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения / Блок В. Б. – М.: Искусство, 1983. – 294 с.
5. Богатырев П. Г. Народный театр у чехов и словаков (1940) / Богатырев П. Г. // Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – С. 11–166.
6. Васильев С. А. Синтез смысла при создании и понимании текста / Васильев С. А. – К.: Наукова думка, 1988. – 240 с.
7. Владимирев С. В. Действие в драме / Владимирев С. В. – Л.: Искусство, 1972. – 159 с.
8. Вяземский П. А. Фон Визин (1848) / Вяземский, П. А. Эстетика и литературная критика. – М.: Искусство, 1984. – (История эстетики в памятниках и документах) – С. 188–230.
9. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. / Гегель Г. В. Ф. — Т. 3. – М.: Искусство, 1971. – 624 с.
10. Гокиели Л. П. Логика / Гокиели Л. П. — [Т. 1]. – Тбилиси: Мецниереба, 1965. – 330 с.
11. Гулыга А. В. Немецкая классическая философия / Гулыга А. В. – М.: Мысль, 1986. – 336 с.
12. Гумбольдт В. Эстетические опыты. Первая часть. О “Германе и Доротея” Гете // Гумбольдт В. Язык и философия культуры. — М.: Прогресс, 1985. – С. 160–278.
13. Кандинский Б. С. Коммуникативная организация текста / Кандинский Б. С. // Московский гос. ин-т иностр. яз. Сб. науч. тр. Вып. 189. – М., 1982. – С. 22–37.
14. Кант И. Критика чистого разума / Кант И. Соч. в 6-ти т. – Т. 3. – М.: Мысль, 1964. – С. 73–799.
15. Костелянец Б. О. Лекции по теории драмы. Драма и действие / Костелянец Б. О.; Под ред. В. А. Сахновского-Панкеева. – Л., 1976. – (ЛГИТМиК) – 159 с.
16. Костюхин, Е. А. Типы и формы животного эпоса / Костюхин, Е. А. – М.: Наука, 1987. – 272 с.
17. Лефевр, В. А. Конфликтующие структуры / Лефевр В. А. — Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Сов. радио, 1973. – 160 с.
18. Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария / Лоусон Дж. Г.; пер. с англ. Е. С. Макарова и З. М. Скаловой. – М.: Искусство, 1960. – 564 с.
19. Савельева М. Н. Введение в метатеорию сознания / Савельева М. Н. – К.: Парапан, 2002. – 334 с.
20. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского 1898–1917 / Строева М. Н. – М.: Наука, 1973. – 376 с.
21. Субботин А. Л. Теория силлогистики в современной формальной логике / Субботин А. Л. – М.: Наука, 1969. – 160 с.
22. Флоренский П. А. У водоразделов мысли / Флоренский П. А. – Том 2. – М.: Правда, 1990. – 448 с.
23. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Шеллинг Ф. В. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
24. Шеллинг Ф. В. Система трансцендентального идеализма. / Шеллинг Ф. В. Соч. в 2-х т. Т. 1. – М.: Мысль, 1987 – С. 227 – 489.