

СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

А.И. Жеребин

К ПРОБЛЕМЕ ВНЕЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ ТЕКСТОВ В НЕМЕЦКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (СИЛЬВИО ВЬЕТТА)

Среди новейших явлений в историко-литературной мысли Германии заметное место занимает теория т. н. «большого модернизма». Если традиционно термин «модернизм» («Die Moderne») использовался в Германии, как и в России, для обозначения школ и течений, возникших на рубеже XIX–XX вв. «как реакция против реализма»¹, то сегодня его содержанием объявляется также и «макроэпоха», охватывающая 250 лет со второй половины XVIII столетия по настоящее время². В такой трактовке модернизм выступает в качестве современной парадигмы художественного сознания, которая сменяет длительное господство готового риторического слова. В переводе на язык русской исторической поэтики, немецкая «макроэпоха модернизма» есть не что иное, как стадия «индивидуального творчества»³, «креативизма»⁴, «поэтики художественной модальности»⁵. Ее нижней хронологической границей признается «категориальный слом» на пороге романтизма⁶, характерным для нее порождающим принципом художественной реальности – личная субъективность, «внутренний человек» во всем богатстве его психической жизни⁷.

Одним из многих последствий эстетической революции XVIII в. явилось, как известно, падение жанров, упадок жанрового мышления. Уже Вольтеру нормативные жанры казались скучными; Ф. Шлегель стал нахо-

дять их смешными. В «Критических фрагментах» 1798 г. он пишет: «Все классические жанры поэзии, если взять их в строгой чистоте, теперь смешны»⁸. По Шлегелю, жанры, для того чтобы не быть смешными, должны стать смешанными. По сравнению с классицизмом, это принципиальный переворот во вкусах: классицисты считали смешным, когда жанры смешивались. Введение в высокий жанр приемов низкого жанра было средством создания комического эффекта; это чувствуется еще и у Стерна, и у Виланда. Теперь наоборот – смешон чистый жанр, тогда как гибридизация становится средством обновления большой литературы⁹.

История жанров прошла путь от первобытного хорового синкретизма через дифференциацию и обособление к романтическому и модернистскому неосинкретизму, который Бахтин возводил к традиции античной мениппеи, а Аверинцев к более широкому спектру неканонизированных, беспризорных жанров античности, остававшихся за порогом теоретической рефлексии¹⁰. Но лишь с конца XVIII в. мы читаем не столько произведение того или иного жанра, сколько произведение того или иного автора. Произведение становится синкретическим, литература – совокупностью синкретических произведений, в каждом из которых воплощен, по выражению Шлегеля, дух его автора¹¹.

Жанр теряет значение метатекста, становится одним из нескольких модальных субтекстов во внутреннем мире произведения и подчиняется художественному заданию его автора¹². Так, когда Томас Манн строит свою лучшую новеллу «Смерть в Венеции» (1911) по схеме классической трагедии, это следует расценивать как утонченную пародию на неоклассицизм, который подвергается развенчанию в лице главного героя новеллы Густава фон Ашенбаха. Ранние и наиболее хорошо изученные примеры такого рода дает литературная игра с эпической традицией.

Романтическая и постромантическая свобода от жанрового канона проявляется в том, что традиционные жанры выступают в качестве куль-

турных кодов, представляющих собой, по определению Р. Барта, «просто ассоциативные поля <...> вызывающие представления об определенной структуре»¹³.

Компенсируется ли упадок жанрового сознания принципом классификации синкретических произведений по литературным направлениям? Категория «направление» нередко подвергалась критике. Б.Г. Реизов не без оснований отмечал, что направления часто развиваются как бы поверх литературы¹⁴; Бахтин, правда, совершенно с другой точки зрения, призвал не доверять направлениям, потому что они – поверхностная «газетно-журнальная шумиха»¹⁵. По Лихачеву, убыстрение темпа смены направлений в литературе XX в. – это «выразительный знак их приближающегося конца»; «на смену направлениям приходят индивидуальные стили, роль которых все увеличивается по мере возрастания в литературе личного начала»¹⁶.

Кризис идеи направления начинается также с романтизма. «Направление в искусстве – серьезность, нигилизм – беспечность», – формулировал в 1922 г. Густав Шпет¹⁷. Важнейшим признаком романтизма явилось ироническое сознание относительности своей собственной литературно-эстетической программы. Программа может в любой момент оказаться такой же фикцией, как и тот мир, который по ее требованиям изображается. О каком можно говорить направлении, если сам автор порой не знает, не находится ли он (вместе с читателем) в мире своего собственного вымысла? У Гофмана и Гоголя романтический миф в любой момент готов обернуться иллюзией и пародией, романтическая баллада Гейне «Лорелея» – такое же стилистически трехмерное чужое слово, как и сентиментальные стихи Ленского. И дело здесь не только в том, что Гофман и Гейне – поздние романтики. Уже у Новалиса художественная мысль включает в себя свое опровержение¹⁸, уже у Тика эстетическая иллюзия требует оправдания ироническим артистизмом.

Когда произведение становится шире жанра, автор становится больше своего направления. Мы знаем, что йенское содружество было настолько тесным, что его участники даже вели речь о слиянии и взаимозаменяемости отдельных авторских голосов, о «софилософии» и «сопоззии» участников романтического кружка. Но объединяет их не общая теоретическая программа, изложенная, кстати, в открытой форме фрагментов, а общее чувство жизни и стиль мышления¹⁹.

«Романтическая поэзия», – писал Шлегель, – «находится еще в становлении и, более того, самая ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена. Она не может быть исчерпана никакой теорией... Современному поэту подходит только такая теория, которая показывает, что человеческий дух запечатлевает на всем свои законы и что мир есть произведение его искусства... Воля поэта не терпит над собой никакого закона»²⁰.

Именно Шлегелю принадлежит первое определение современной поэзии. Шлегель называет ее «трансцендентальной», по аналогии с трансцендентальной философией Канта. В «Критике чистого разума» читаем: «Я называю трансцендентальным такое познание, которое занимается не столько самими предметами, сколько способом их познания»²¹. По Шлегелю, трансцендентальная поэзия романтизма «показывает продуцирующее начало вместе с продуктом» и потому является поэзией и одновременно «поэзией поэзии»²², т.е. событие рассказывания становится не менее важным, чем рассказываемые события, творение включает авторрепрезентацию субъекта творчества, который, по выражению Новалиса, «растворяет чужое бытие в своем собственном»²³.

После Канта и романтиков в литературу входит мысль о предопределенности изображаемого мира характером его субъективного восприятия. Содержанием современной литературы становится не отвлеченный от субъекта абстрактный мир, потому что такой мир – фикция, а сам процесс

его созидания субъектом, процесс его возникновения из авторской рефлексии о том, как это происходит. Тема произведения раскрывается в единстве с метатемой творческого акта. Лишь по ходу развертывания метатемы вырисовывается картина мира, в которой каждая черта включена в перспективу автора или героя и постоянно напоминает об этой своей зависимости²⁴. Художественный мир произведения мыслится как текст, сотканный из перцепций и апперцепций субъекта речи.

На этом фоне заслуживает особого внимания «трансцендентальная типология текстов», предложенная для литературы эпохи большого модернизма Сильвио Вьеттой²⁵. В основе его типологии лежит не жанр и не направление, а субъективные формы восприятия, которые обуславливаются психическими способностями личности и диктуют модус освоения или способ производства художественной реальности.

Таких текстопорождающих механизмов Вьетта насчитывает шесть: чувственное созерцание, эмоции, воображение, воспоминание, ассоциативное представление, рефлексия или – в переводе на психические способности – способность ощущать, способность чувствовать, способность фантазировать, способность связывать представления по принципу ассоциации, способность мыслить. Вопрос о субъекте апперцепции, о том, кто воспринимает, Вьетта специально не ставит, но ясно, что поскольку изображение в современной литературе становится принципиально многосубъектным²⁶, т.е. строится в зоне интерференции авторского и т.н. геройного планов, то имеется в виду прежде всего апперцепция автора / героя, или та господствующая точка зрения, тот голос, который в тексте доминирует.

Для того чтобы опосредствовать связь между психической способностью и художественной формой, Вьетта вводит не вполне привычное для русского уха понятие «текстуальность». Текстуальность – это семантико-синтаксические свойства текста, обусловленные доминирующей в нем или

в существенных его фрагментах формой восприятия. Так, тексты или фрагменты, в которых преобладают средства выражения авторской (геройной) эмоции, характеризуются эмотивной текстуальностью и по этому признаку образуют особый класс – эмотивные тексты. Этот класс текстов отличается от тех текстов или фрагментов, где господствуют средства создания фантастических образов, реализующие психическую способность воображения. В таких случаях мы имеем имагинативную текстуальность, и все тексты, ее обнаруживающие, образуют свой особый класс. Точно также существует класс текстов, определяемый способностью к ассоциации, к рефлексии, работой памяти и т.д. Форма восприятия диктует выразительные средства, художественные приемы; система приемов, реализующая ту или иную перцептивную форму (и способность), образует свойства текста, текстуальность. Видов текстуальности, естественно, тоже шесть: эмотивная, имагинативная, мнемоническая, ассоциативная, рефлексивная и текстуальность чувственного восприятия. Все тексты с аналогичной текстуальностью образуют один класс или тип текстов.

Признаком принадлежности ряда текстов к одному классу может служить, например, характер соединения слов, поэтический синтаксис. Так, эмотивная текстуальность характеризуется обилием эллипсов, инверсий, повторов, ложных вопросов, апеллятивных и восклицательных предложений. Ассоциативная текстуальность выражается нередко в необычных согласованиях, в нанизывании безглагольных номинативных рядов, в формах синтаксической компрессии и синтаксического слияния²⁷. Рефлексивная текстуальность, напротив, тяготеет к разветвленной системе сложного подчинения, с особо тщательным показом логических связей между частями предложения и более крупными частями текста. Еще отчетливее различия на уровне поэтической семантики; преобладание отвлеченных понятий так же характерно для рефлексивной текстуальности, как для эмотивной – словесные образы страсти. В «Вертере», например, важную роль играет

словесная тема «сердце», которая становится ядром большого семантического поля²⁸. Видимо, для дифференциации некоторых видов текстуальности следует обратить внимание (более пристальное, чем сделано это в книге Вьетты) и на удельный вес той или иной композиционной формы речи – повествования, описания, диалога, рассуждения.

Примечательно, как часто пользуется Сильвио Вьетта термином «доминанта», хотя специально он этот термин не поясняет. Мы хорошо знаем это понятие по работам «формальной школы». Применительно к группировке произведений доминантой является тот элемент в системе художественных средств, по которому данное произведение входит в ту или иную группу, которое выдвигается на роль дифференциального признака²⁹. В системе, построенной Сильвио Вьетта, доминанта важна прежде всего потому, что в каждом тексте присутствует несколько перцептивных форм, их синкретизм. Важно, какая форма доминирует, трансформируя и подчиняя себе остальные. Думаю, что решение этого вопроса во многом зависит от исследователя, от его субъективной оценки.

Вьетта признает, что доминирующий признак может скользить. Так, роман Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910) начинается с фрагментов, в которых господствует чувственное созерцание: герой-рассказчик выступает в роли наблюдателя парижской жизни, он учится смотреть, учится видеть. Его жизнь – школа зрения. Но во многих других фрагментах Мальте вспоминает, причем и воспоминания о прошлом, и наблюдения над настоящим проникнуты самой напряженной эмоциональностью и не менее напряженной рефлексией³⁰.

Для Вьетты важно, однако, другое: имеется класс текстов, где мир, пусть не на протяжении всего текста, а лишь в ряде важных фрагментов, дан в зеркале чувственного восприятия, и процесс вбирания в себя мира через органы чувств эксплицирован в качестве конструктивного мотива. Мотив в разных текстах имеет разную художественную функцию: в

«Мальте» – одну, в «Чреве Парижа» (1873) Золя – другую, в новелле Гофмана «Угловое окно» (1822) – третью, в романе Роб-Грийе «Созерцатель» (1955) – четвертую и т.д.³¹ Ряд произведений, составляющих класс, принципиально открыт и допускает нанизывание все новых звеньев. Но само изображение героя как смотрящего, слушающего, осязающего и мира как увиденного, услышанного, осязаемого – само это отношение субъекта и объекта, развернутое в качестве мотива и одновременно композиционной мотивировки, достаточно для того, чтобы сгруппировать тексты по признаку наличия этого элемента.

По мысли Вьетты, эмоциональность, имагинативность, ассоциативность и т.д., организуя систему выразительных средств (текстуальность), способны служить основанием для интеграции гетерогенных текстов, для интерпретации их в качестве элементов единой системы. Каждый класс текстов получает тем самым статус единого сложно устроенного сверткста, где все произведения-субтексты обнаруживают сходство на уровне стилистики, тематики и композиции.

Это, действительно, дает увлекательную возможность выстраивать длинные цепочки разнородных, на первый взгляд, произведений, не считаясь ни с жанром, ни с направлением. Эмотивная текстуальность, например, намного шире сентиментализма. Она образует обширный класс текстов, в которых общие закономерности эмоциональной речи отражаются не только на уровне семантики и синтаксиса, но и на уровне композиции, поскольку логика действия диктуется логикой изменения чувств героя, именно их динамику метафорически отражает пространственно-временная структура, и фабула подчиняется задаче создания синтеза настроения. Наряду с «Вертером» таковы многие сказки романтиков, скажем (не названный у Вьетты), «Белокурый Экберт» (1797) Тика, где все повествование идет на эмотивных темах, что обуславливает романтическую зыбкость и неопределенность предметно-логического содержания рассказа.

Уже здесь, как и в готическом романе или драме рока, господствует эмоция иррационального страха, которую Мартин Хайдеггер объявляет позднее «фундаментальным экзистенциалом» современной культуры³². Именно эмоция страха определяет перспективу изображения в романе Кафки «Процесс» (1911), а вера в «шоковую терапию» путем нагнетания страха и отчаяния, боли и муки лежит в основе «эстетики жестокости» Антонена Арто, восходящей не только к сюрреализму, но и к маркизу де Саду. К группе эмотивных текстов относит Вьетта и творчество ряда немецких писателей 1970-х гг., у которых мотивы отчаяния и скуки оформляют сознание бессмысленности жизни, развившееся на излете экзистенциалистского бунта. Критика называла их школой «Новой субъективности» (Карин Штрук, Верена Стефанс, Петер Хандке).

В рамках имагинативного класса почетное место занимают в книге Вьетты новеллы Гофмана, в которых открытая граница между сферой фантастического и сферой реальности провоцирует двойную интерпретацию фабулы. От Гофмана и Эдгара По ведет путь к поэзии Бодлера, к отчаянной утопии «искусственного рая», к фантастическим «Озарениям» Рембо и апокалипсическим видениям авангардистской лирики.

Характеризуя группу мнемонических текстов, Вьетта начинает со стихотворения Вордсворта «Нарциссы» (1804). Образ танцующих цветов преломляется здесь сквозь призму воспоминаний лирического героя; время-пространство реального мира сменяется хронотопом субъективной памяти, где снимается граница между *Я* и ландшафтом, между прошлым и настоящим, потому что образ цветов можно извлекать из тайников памяти все снова и снова, и душа поэта вовлекается в ритмическое движение их танца: «Но с той поры, когда впотьмах / Я тщетно жду прихода сна, я вспоминаю о цветах». Воспоминание не только организует текст, оставаясь само за кадром, оно дано на тематическом уровне. Исходная сюжетная ситуация сонета Вордсворта повторяется, с точки зрения Вьетты, в «субъек-

тивной эпопее» Пруста. «Давно уже я привык ложиться спать рано» – с этого предложения начинается роман «В сторону Свана», начинаются поиски утраченного времени. Здесь та же образная трансформация чернового наброска жизни, та же поэтика преобразования действительности и обретения ее подлинного смысла, ее духовного эквивалента. Поэзия нужна для того, чтобы сохранить исчезающий мир, переведя его во внутреннее пространство души; память обеспечивает бессмертие, перенимает функцию религии.

В группу текстов воспоминания Вьетта включает и пьесу Ибсена «Привидения» (1882), так как настоящее становится у Ибсена пропуском в мир памяти. Освальд приезжает в дом своих родителей и берет в руки трубку отца, которую однажды попробовал закурить, когда был ребенком. Мы видим процесс настройки на воспоминание; функционально разглядывание трубки представляет аналогию ритуала засыпания у Пруста. Прошлое стоит за дверью, его только надо впустить и понять, что происходило тогда на самом деле. Во всех этих произведениях, подчеркивает Вьетта, истина раскрывается внутри сознания, в субъективном пространстве памяти. За Ибсеном следует американская «драма воспоминаний», проникнутая фрейдистскими импликациями – Юджин О’Нил как автор пьес «Продавец льда» (1939), «Долгий день уходит в ночь» (1941), Тенесси Уильямс как автор пьес «Стеклянный зверинец», «Трамвай желание» (1948), «Неожиданно прошлым летом» (1958). Наконец, Вьетта разбирает автобиографический роман Мартина Вальзера «Защита детства» (1991), и это наводит на мысль, что в группу текстов воспоминания может быть включена и вся автобиографическая проза, начиная, по крайней мере, с «Поэзии и правды» Гете.

Со времен формализма принято думать, что система приемов, подчиненная идейно-композиционному заданию, – это поэтический стиль³³. На этом фоне предлагаемая Вьеттой классификация текстов – поверх барьер-

еров, поверх жанровых границ и теоретических размежеваний – означает попытку представить литературу XVIII–XX вв. как единую систему стилистических тенденций, которые проходят насквозь через двести лет, связывая романтизм с явлениями не только начала, но и конца XX в. Так, раздел о рефлексивной текстуальности Вьетта начинается Гельдерлином, а заканчивается романом Мишеля Уэльбека «Элементарные частицы» (1999).

Обаятельная в силу своей смелости, типология Вьетты не может не вызывать возражений. Ведь очевидно, что эксплицитная эмотивность Вертера и аскетическая эмотивность в романе Кафки не согласуются по стилистическим признаком³⁴, как не вполне совпадают по своему идейному и художественному смыслу ассоциативность «Улисса» и ассоциативность «автоматического письма» в поэзии сюрреалистов, рефлексивность романов Тургенева и рефлексивность автобиографической прозы Томаса Бернгарда. И все же, все тексты, обнаруживающие общую апперцептивную доминанту, будь то ассоциация или рефлексия, действительно, в чем-то сходны, возможно, больше всего на уровне пространственно-временной структуры. Так, например, широкая релевантность оппозиции замкнутого пространства и универсализма мысли в рефлексивной прозе XIX–XX вв. может быть, кажется, доказана на множестве примеров.

Сильвио Вьетта и сам сознает хрупкость своей конструкции. Вероятно, по этой причине он целится, но не делает смертельного (для других классификаций) выстрела, старательно подчеркивая, что группировка по жанрам и направлениям им не опровергается, что его типология нужна преимущественно для того, чтобы выявить сквозные линии в том двухсотлетнем развитии литературы, которое он называет «большим модернизмом». Вместе с тем, для современного русского читателя «трансцендентальная типология» Вьетты представляет значительный интерес. В переводе на язык Бахтина формы перцепции, на которых она основана, суть не что иное, как формы архитектурные; организуя познавательные и эти-

ческие ценности мира героя, они определяют ценностную структуру эстетического объекта³⁵.

¹ Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное (Доклад на V конгрессе Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. Белград, 1967) // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / Изд. подготовлено Н.А. Жирмунской. Л., 1979. С. 145.

² См., напр.: *Kemper D. Ästhetische Moderne als Makroepoche // Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzu sammenhänge seit der Romantik. München, 1997.*

³ *Аверинцев С.С. Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А. Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 32–38.*

⁴ Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. М., 2004. С. 96–100.

⁵ *Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 253–269.*

⁶ *Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 516. Ср. Fricke H. Gesetz und Freiheit: Eine Philodsphe der Kunst. München, 2000.*

⁷ Ср. с намечавшейся и в русской науке отождествлением «модернизма» с «большим романтизмом»: *Карельский А.В. Немецкий Орфей / Сост. А.Б. Ботникова, О.Б. Вайнштейн. М., 2007. С. 593; Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. М., 2001. С. 6.*

⁸ *Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 284 (Фр. 60).*

⁹ *Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 208–209.*

¹⁰ *Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 211–212.*

¹¹ *Шлегель Ф. Указ. соч. С. 294 (Фр. 116).*

¹² Уэллек и Уоррен замечают в связи с этим, что «последние 150 лет развития жанров представляют собой своего рода литературную аномалию» – *Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. С. 249.*

¹³ *Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 455–466.*

¹⁴ *Реизов Б.Г. Вопросы периодологии в истории литературы // Реизов Б.Г. История и теория литературы. Л., 1986. С. 262–276.*

¹⁵ *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 330.*

¹⁶ *Лихачев Д.С. Прошлое – будущему: Статьи и очерки. Л., 1985. С. 200.*

¹⁷ *Шпет Г. Эстетические фрагменты I. П., 1922. С. 35.*

¹⁸ *Микушевич В.Б. Миф Новалиса // Новалис. Генрих фон Офтердинген. М., 2003. С. 201.*

¹⁹ См об этом: *Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 6).*

²⁰ *Шлегель Ф. Указ. соч. С. 294–295 (Фр. 116).*

²¹ *Kant I. Kritik der reinen Vernunft, В. Riga, 1787. S. 25.*

²² *Шлегель Ф. Указ. соч. С. 302 (Фр. 238).*

²³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 95.

²⁴ Ср. *Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 43.*

²⁵ *Vietta S. Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München, 2001. S. 183–295; Vietta S. Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung. München, 2005. S. 369–387.*

²⁶ См. *Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 527–528.*

²⁷ См. Адмони В.Г. Особенности синтаксической структуры в художественной прозе XX века на Западе // *Philologica: Исследования по языку и литературе*. Л., 1973. С. 115–124.

²⁸ См. *Vietta S.* Op. cit. S. 185 f. Ср. *Kemper D.* Ineffabile. Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne. München, 2004. S. 98–108.

²⁹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 277.

³⁰ Ср. Павлова Н.С. Поэтическая речь Райнера Марии Рильке // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 2007. Т. 66. № 1. С. 33.

³¹ Особенно выразительный, хотя и не упомянутый Вьеттой, пример дает в этом отношении книга миниатюр Петера Альтенберга «Как я это вижу» (1897).

³² *Heidegger M.* Sein und Zeit. Halle, 1935. S. 134.

³³ *Жирмунский В.М.* Вопросы теории литературы: Статьи 1916–1926. Л., 1928. С. 50.

³⁴ *Awerinzew S.* Kafka und die biblische Alternative zum allgemeinen europ'ischen Typus der narrativen Kultur // *Das Phänomen Fr. Kafka. Schriftenreihe der Österreichischen Franz Kafka-Gesellschaft 7* / Hrsg. Wolf Kraus und Norbert Winkler. Klosterneuburg, 1997. S. 111–121.

³⁵ *Тамарченко Н.Д.* Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001. С. 169–170.