

На правах рукописи

Богатырева Елена Дмитриевна

**ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ КАК ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ
ПРОБЛЕМА**

Специальность 09.00.01 - онтология и теория познания

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук**

Самара - 2000

Работа выполнена на кафедре философии естественных факультетов Самарского государственного университета

Научный руководитель:

доктор философских наук, профессор
Шестаков А.А.

Официальные оппоненты:

доктор философских наук, профессор Баранов Г.В.
кандидат философских наук, доцент Огнев А.Н.

Ведущая организация:

Тольяттинский политехнический институт

Защита состоится «13» декабря 2000 года в 13 часов на заседании диссертационного Совета Д.063.94.01 в Самарском государственном университете по адресу: 443011, Самара, ул. Академика Павлова, 1, ауд. 203

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Самарского государственного университета

Автореферат разослан « » _____ 2000 г.

Ученый секретарь диссертационного Совета,
доктор философских наук, профессор



Голенков С.И.

I. Общая характеристика работы.

Актуальность темы исследования.

Актуальность темы настоящего исследования востребована необходимостью осмысления уникального опыта авангардного искусства, а также его последствий для современной культуры мышления и знания, одним из которых будет пересмотр традиционных эстетических категорий. На сегодняшний день можно констатировать, что философская интерпретация искусства, находящаяся в ведении эстетики, и в целом науки об искусстве переживают глубочайший кризис идентичности и «онтологического беспокойства», что выразится в дроблении и дополнительной спецификации знания, возрастании роли междисциплинарных научных исследований, многообразии и смешении методологии, которая зачастую заимствуется из сферы негуманитарного знания. Состояние современной эстетики признается и «теоретиками», и «практиками» современного искусства практически неудовлетворительным: она подвергается справедливой критике за спекулятивизм, нормативистские склонности и провал предполагаемых ею концепций искусства и эстетических явлений¹. Прежде всего сам новый опыт искусства, который застаем в авангарде XX века, потребует отказаться от многих положений эстетики, а также будет постоянно оспаривать возможность и необходимость традиционного теоретизирования. Открытость искусства самым невероятным превращениям языка и стиля, множественность эстетических установок, оригинальность и многоплановость нового художественного видения мира, человека, существования в целом, «равенство прав» теории и практики в их новой для искусства претензии на эстетическое и художественное выражение, смешение разного рода опыта с целью исследования пограничных состояний искусства, парадоксальное совмещение отказа от традиции и обращения к ее опыту, изобретение небывалых художественных технологий, - все это не только подрывает классические представления об искусстве и создает прецедент «искусства после искусства», но и предопределяет некоторые проблемы современной мысли. Можно уверенно говорить о том, что новый опыт искусства ставит современную мысль об искусстве в новую, пограничную для нее ситуацию, которая более не позволит ей довольствоваться ограничениями традиционных фундаментальных концепций искусства, но заставит ее предпринять такое исследование касательно искусства, которое может еще составить эстетику, с полным отчетом того, до какой степени необходимо, чтобы оно таковою являлось. (Сошлемся на известный образец такого «расследования», который дает Хайдеггер в своем курсе лекций по Ницше, а также их подробный разбор у Лаку-Лабарта²). В

¹ См. подробно: Американская философия искусства: Основные концепции второй половины XX века - антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: «Деловая книга», Бишкек: «Одиссей», 1997.

² Лаку-Лабарт, Филипп. *Musica ficta* (фигуры Вагнера). СПб: Аксиома. Азбука, 1999.

связи с этим настоящая работа не могла пройти мимо выдвижения такой также чрезвычайно актуальной проблемы мысли об искусстве как проблемы ее самой, поскольку постановка вопроса об индивидуальном стиле позволила бы прояснить новые онтологические основания для философской интерпретации современного искусства, а также его критики.

На пути такого расследования касательно современного искусства оказывается то положение вещей, что прояснение оснований, средств и границ искусства в XX веке активно осуществляется со стороны практики искусства, которая открыто заявляет о своих намерениях, выставляя тайны искусства на показ, демонстрируя технологии изготовления его стилей. Речь идет о парадоксе осознания творческих механизмов, в которые проникает мысль художника, а не только интуиция автора. Значит ли это, что современное искусство не нуждается в дополнительной философской рефлексии, полагая такую мысль в основание любого своего творчества? Правомерен вопрос, как это возможно? Впрочем, как и такой, о той ли мысли идет речь? Первое, что замечаем, «мысль» здесь особого «свойства»: можно сказать, она показывается тем, что полагается иметь (как мыслеформу) в качестве обязательной вещи, однако это не значит, что обязательное окажется здесь определяющим моментом ее действительной жизни.

Современное искусство XX века имеет дело с вполне сложившимися историческими формами стилей, что позволило стилю в известной мере «эмансипироваться», занять ведущую позицию в различных культурных сферах современной жизни. Следует заметить, что любая новация в искусстве XX века не обходится без такого озвучивания эстетической программы, одним из важнейших пунктов которой будет требование стилистической революции, направленной на изменение существующего порядка в целом. Одним из важнейших последствий таких «революций» будет радикальное преобразование культуры в целом, которое приведет к установлению прежде всего такого «нового» символического порядка, из которого начнут полагаться все остальные «реалии» существования. Можно констатировать, что положение стиля в культуре XX века резко изменяется, и именно это делает востребованным поиск новых оснований его критики, разрешения из области философии возникающей именно в XX веке проблемы его новой «теории» и «практики».

Таким образом, актуальность новой постановки вопроса индивидуального стиля возрастает не только в связи с попыткой осмысления нового опыта искусства, но и в связи с открытием в этом опыте новой «культуры» стиля. Выдвижение вопроса об индивидуальном стиле способствует прояснению и даже пересмотру как основных вопросов эстетики, культурологии и искусствоведения, к ведению которых традиционно относилось исследование этого вопроса, и существа этих дисциплин, так и самих вопросов познания. О последнем можно сказать, что оно движется в свете новой постановки в направлении прояснения неклассической «онтологии и теории познания» современного искусства, где проблема индивидуального стиля могла быть представлена и разрешена уже как онтологическая проблема.

Степень разработки проблемы.

Новая постановка проблемы индивидуального стиля потребовала осмысления как материала современной философии, культуроведения, искусствоведения, семиотики, исследований междисциплинарного характера, так и материала искусства XX века. В качестве «приготовления» настоящего исследования можно назвать работы по философии имени, проблемам художественной формы и стиля А.Лосева, критика письма Батая, Фуко, труды по семиотике Барта, Тодорова, М.Лотмана, А.Пятигорского, Б.Успенского, работы Витгенштейна, Хайдеггера, современной французской философии (Башляра, Лиотара, Левинаса, Нанси, Делеза и пр.), а также анализ собственного опыта и других свидетельств участия в экспериментальных акциях современного искусства.

Определению культурно-исторических оснований стиля в реальном осуществлении науки, раскрытию природы стиля и стилеобразования в рамках культурно-исторического подхода посвящена докторская диссертация Л.М. Андрюхиной, которая исходит из осознанной фиксации методологического вызова в анализе стиля и подобных ему срезов реальности³. Признание методологического вызова окажется исходной установкой настоящего исследования. Переведение проблемы стиля в план онтологического анализа позволит заострить в предлагаемой работе внимание на двойственности онтологического статуса стиля.

Поскольку в авангарде довольно неопределенно «соотношение» теории и практики, их граница не столь различима как в классический период искусства, так что можно сказать, одно провоцирует и содержит задание (художественное?) для другого, и наоборот, то в этом смысле должно измениться отношение к вопросу, с которого начинается современная эстетика - «возможна и нужна ли философская теория искусства?» Этот вопрос в новом контексте существования искусства, по нашему мнению, должен не столько приводить к перераспределению или появлению нового раздела знания, сколько втягивать последнее в поле как раз невозможных с точки зрения классического состояния искусства и его теории экспериментов авангарда. Можно сказать, что знание вынуждено быть экспериментальным, искать новые подходы, не бояться изменять традиционным методам исследования, а также установившемуся стилю научного познания. Все это заставило очень внимательно отнестись к трудам по семиотике искусства, а также к попытке Ролана Барта создать теорию изменчивого восприятия «литературного объекта», который уже объектом не является, который переходит из состояния формального органического целого в состояние «методологического поля», что предполагает понятия активности, порождения и трансформации.

В своей философской постановке вопрос индивидуального стиля рассматривается в рамках философии языка, когда философские положения используют-

³ Андрюхина Л.М. Стиль науки: культурно-историческая природа. Диссертация в форме научного доклада на соискание ученой степени доктора философских наук. Екатеринбург, 1993.

ся для объяснения наиболее общих законов языка, а данные языка, в свою очередь, для решения некоторых философских проблем. Здесь можно выделить следующие продуктивные с нашей точки зрения идеи философии языка: идею «индивидуалистического субъективизма», развиваемую у В.фон Гумбольдта, Г.Штейнтала и в школе эстетического идеализма К.Фосслера, Лео Шпитцера (близкие им идеи высказывал Бенедетто Кроче, им же следовал М.Бахтин, а с 60-х годов XX века наблюдается их возрождение в «генеративной лингвистике»), идею «абстрактного объективизма» Ф.де Соссюра и Женевской школы (Ш.Балли, А.Сеше, С.Карцевский). В рамках первого подхода эстетическое рассмотрение языка полностью «растворяло» его грамматику: истолкование, единственное, истинное и конечное, могло быть достигнуто только в стилистике. Причину языкового развития К.Фосслер находил в «человеческом духе с его неистощимой индивидуальной интуицией»: «По своей сущности любое языковое выражение является индивидуальным духовным творчеством. Для выражения внутренней интуиции всегда существует только одна-единственная форма. Сколько индивидуумов, столько стилей»⁴. Критерий сообщения людей друг с другом состоит не в результате общности языковых установлений, или языкового материала, или строя языка, а в общности языковой одаренности индивидуумов. Понятно, что стиль оказывается здесь «единственной реальностью» языка, который сам по себе не существует, язык есть только абстракция. Вот почему он не может быть изучен, но может быть «разбужен». Воспроизведение же языка оказывается «задачей попугаев». Определяя индивидуальный стиль первичной реальностью языка, школа эстетического идеализма ставит, но не разрешает проблему его интерпретации, отслеживая только последствия социального эффекта (значимости) стиля для языкового развития. Например, такое его влияние, которое проявится в частотности языкового явления, регулируемой духовной потребностью большинства. Последнее положение фактически отчасти «воскрешает» положение Гумбольдта о первичности народа по отношению к индивидууму, а также единый «дух народа» как коллективную психологию Штейнтала. Однако собственно языковое творчество не только осуществляется речевыми актами (момент выражения), но и оказывается продуктом их сложного обмена (момент сообщения), а значит, ставит проблему индивидуального стиля как проблему взаимодействия индивидуального и социального, субъективного и объективного, потребность сообщения которых неизбежна как в искусственном научении языку, так и в живом восприятии речи. Вопросы соотношения языка и речи будут активно обсуждаться в рамках второго подхода. Антиномия языка и речи Соссюра-Балли оказывается продуктивной моделью понимания языковых процессов. В рамках этого подхода фиксируется такое состояние языка как знаковой системы, в которой присутствует постоянное разногласие между формой знака и его значением, между означающими и означаемыми. Последнее корректирует исходную посылку

⁴ Цит. по: История лингвистических учений. М.: «Языки русской культуры», 1998. С.91.

данного подхода к языку, который представляет взгляд на него «как на готовую вещь, передаваемую от одного поколения к другому, как на устойчивую, неизменную систему нормативно тождественных языковых норм, преднаходимую индивидуальным сознанием и непререкаемую для него, ничего общего не имеющего с художественными, познавательными и иными ценностями»⁵ Игра действия и противодействия обуславливает единство «состояния языка», всегда временного, всегда обратимого, но реального. Фактически в центре внимания оказываются не столько единицы готового языка, но, скорее, формы сообщения мысли, конкретика которых всегда создается заново. Это заставляет сфокусироваться на проблеме перевода языка в речь, то есть иметь дело как со строем определенного языка, располагающего специфическим набором актуализаторов - грамматическими связями, так и с психологией говорящего субъекта - его реальными представлениями. В результате стилистика понималась с точки зрения изучения общих для всех носителей языка явлений, прежде всего связанных с выражением «аффективных категорий», эмоциональной стороны языка. Понятно, что стилистические и тем более индивидуальные различия могли быть рассмотрены как промежуточные (между языком и речью) состояния, то есть составлять конкретный факт языка, парадокс которого здесь состоит в том, что конкретные (назовем их индивидуальные) проявления языка не полностью порождаются самим языком, но предполагают выбор субъектом тех или иных языковых единиц, решения вопросов стиля в конкретной ситуации высказывания.

Настоящее исследование обнаружит то, что разногласие между обозначающим и обозначаемым, порождающее «асимметричный дуализм» того и другого, производит омонимический и синонимический сдвиг и создает новый план символической нео-риторики стиля, в котором застанем означающее и означаемое только скользящими по «наклонной плоскости реальности». Можно сказать, что в своем странном «скольжении» они ее показывают, в пределе и определенности показа сообщая также о «потере» «глубины» представляемой здесь языковой формы, но не о выражении ею смысла. Произвольность их связи между собой и сомнительность их отношения к реальности, которой они как-то касаются, отвечают, например, определению вопроса П. де Мана о риторическом модусе литературного текста как риторического вопроса, не ведающего даже о том, спрашивает ли он о чем-либо на самом деле. Так любая драматизация чтения, которую мы здесь застанем, будет совершаться не как эмоциональная реакция на действия языка, но как эмоциональная реакция на невозможность понять, к чему клонит язык⁶.

Несколько особняком в прояснении философской проблематики языка стоят работы Витгенштейна. Его намерение видеть в философии аналитическую

⁵ Степанов Ю.С., Демьянков В.З. Философия языка.// Современная западная философия: Словарь. М.: Политиздат, 1991. С.346.

⁶ Ман П. де. Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо. Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1992.

деятельность по прояснению логической структуры языка, намерение, которое приводит его к различению «поверхностной» (синтаксические правила естественного языка) и «глубинной» грамматики (относящейся к «языковым играм» как «формам жизни»), исходит из предельной данности сущего, мистика которого произведена не тем, что оно что-то скрывает (недостачу сущности), но в том, что дана в режиме конечности его показывания.

Все эти и другие свидетельства философии языка позволяют говорить о проблеме мысли, которая не только больше «не понимает» индивидуального языка, но и которая основывается более не на том, о чем не может быть сказано (немыслимое Хайдеггера), но на работе с тем, что только может быть показано. Это предопределяет и то, что через «готовую» форму стиля полагается не конечная предельность и окончательность самой мысли, но поле ее всевозможных методологических манипуляций (=спекуляций) или «языковых игр».

Настоящее исследование приходит к тому положению, что открытие новой «реальности» языкового сознания происходит одновременно с формированием символической «культуры» стиля. Здесь мы и выходим на проблему определения онтологического статуса стиля как такового, который тем более настойчиво требует осмысления, чем менее к этому, казалось бы, предрасположена та символическая форма языка, в которой он прежде всего выскажется. Фактически различение индивидуального стиля будет происходить не просто на фоне новых реалий символической культуры языкового мышления, но при непосредственном участии стиля в сотворении таковой. Относительно языковой стратегии мышления следует говорить также об открытии «нового» способа мыслить, из которого мысль как таковая исчезает. В этом дефекте символического, неизбежно производящего иллюзию о самом мышлении, и располагает, по нашему мнению, свою, неизбежно «онтологическую», критику современного сознания авангардное искусство и современная философия. Дело не в том, что мысль не подразумевает в своей новой способности исчезать известную дорогу, что в лучшем случае она технологична, но и тогда технология процесса изготовления того, что может обернуться самым непредсказуемым образом, более или менее случайна. Парадокс современного познания открывается в том, что мысль является первой неопределенностью символического, с которым оно имеет дело. Можно сказать, что «худшее» для классического образа мысли состоит в том, что мысль как таковая не находит более оправдания своей состоятельности в том, чтобы определиться через цель и результат, метод и предмет познания. То, что выскажет относительно современной философии один из его ярких представителей - Жиль Делез, который уподобит само философское познание фантастическому роману и детективу, открывает мысль только как намерение ее иметь. В таком намерении обретается новое решение проблемы познания, которое знает, что ничего не знает, поскольку полагается на границе «невозможного» для мысли «предмета».

Предмет исследования.

Прежде всего заметим, что, если предмет настоящего исследования и может быть извлечен, то в каком-то особом «порядке» мысли. Иначе говоря, он будет не просто связан, но самым неподдельным образом участвовать в том изобретении символического ее плана, которое мы имеем каждый раз, когда она возобновляется. В этом смысле, любое определение предмета неизбежно метафорично в смысле такой нео-метафоры, которая «не знает», что именно получится из того ряда (и одновременно - разрыва) символического порядка, который она собой произвольно устанавливает. Например, определение предмета применительно к настоящей теме исследования может звучать как расследование его предположительно как индивидуального стиля, представленного в плане такого «внутреннего опыта» мысли, который полагал бы себя в письме относительно еще не-бывшего. Фактически письмо показывается в таком определении тем онтологическим «пределом» мысли, который позволит стилю обрести такую двойственность своей «новой онтологии», что любое наличие его символической формы будет полагать также и отрицание какого-либо его установления.

Постановка проблемы.

Новая постановка проблемы индивидуального стиля как онтологической проблемы востребована в свете тех проблем, которые ставит перед познанием современное искусство и которые требуют в своем решении онтологического обоснования. Новый план мысли безусловно подразумевает сотворение каждый раз конкретной (предположительно - индивидуальной) имманентности стиля. Одним из последствий этого будет то, что необратимо изменяется, если не отменяется, старая концепция искусства. Это не значит, что современное искусство вовсе не искусство, хотя зачастую могло бы быть легко определено таковым, можно сказать о нем только то, что его концепция перестает быть общей, являть собой постоянный код значений, корпус литературы, живописи и музыки, хотя последние, как видим, не исчезают совсем, но только существуют предположительно на каких-то других основаниях. В этой ситуации новая постановка вопроса об индивидуальном стиле не может осуществляться по отношению к тому, что известно в плане общего эстетического канона как стиль и как искусство. Стиль теряет в своем концепте спецификацию по материалу, роду и виду искусства, поскольку «через стиль» и литература, и живопись, и музыка перестают отвечать своим фундаментальным концепциям и требуют каждый раз своего нового обоснования в качестве таковых. Можно предположить, что само обоснование ведется не извне искусства, но «со стороны предмета», то есть полагает его как событие его собственной практики, как событие мысли, последствием чего особенностью обоснования нового онтологического статуса стиля здесь явилось бы то, что это каждый раз в конкретном случае возобновляемое обоснование, поскольку оно имеет дело также с такой особенностью символического порядка его мысли, который обладает только одним постоянством - неизбежно варьироваться в своих составляющих.

Правильно было бы задать здесь вопрос, не что есть индивидуальный стиль и даже не как он есть, но как он возможен?

Метод исследования.

В этом смысле, новая постановка проблемы индивидуального стиля открывается через *парадокс* на самом деле невозможного *метода* (в этом смысле исследование проблематично как само задание). Стиль сам выступает не только как «место» невероятных контекстуальных превращений искусства, которые, собственно, и составляют «закон» символического или «внешнего» в терминологии Нанси, но и как «место», которое допускает применение любого метода с условием полагания в нем также его отрицания. Метода, содержащего в качестве своей установки не результат как таковой, но свое иное, через намерение которого будет содержаться возможность преодоления его границы. Такой «двойной» метод с необходимостью сотворит особый «топос» открываемой здесь возможности мысли, прояснит онтологический план индивидуального стиля.

Цель и задачи исследования.

Основная цель настоящего исследования будет состоять в обеспечении новой постановки вопроса индивидуального стиля для современного искусства. Поскольку это обеспечение потребует перевода проблемы стиля в область онтологического анализа, то основной задачей настоящего исследования будет выявление онтологического плана индивидуального стиля. В связи с этим предполагается выдвижение таких промежуточных задач работы как:

- прояснение онтологического статуса индивидуального стиля в античной риторике, а также в перспективе историко-культурного и социокультурного познания, задач современной нео-риторики текста;
- выявление нового комплекса проблем исследования стиля, которые вытекали бы из такого анализа;
- расследование нового положения стиля в контексте нового опыта современного искусства;
- разрешение проблемы теории и практики относительно опыта современного искусства;
- онтологическое обоснование деформаций стиля, на которые обречено современное искусство;
- обеспечение предварительного задела к возможному расследованию выдвигаемой здесь проблемы мысли.

Сформулированные выше цели и задачи исследования обусловили прохождение его через следующие **этапы** работы:

- прояснение онтологических и гносеологических характеристик индивидуального стиля в классической культуре мысли;
- прояснение онтологических и гносеологических характеристик индивидуального стиля в контексте опыта современного искусства.

Научная новизна работы.

Научная новизна диссертации определяется прежде всего обеспечением новой постановки проблемы индивидуального стиля.

Впервые эта проблема выдвигается в рамках онтологии и теории познания. Фактически новая постановка есть задание испытание всего теоретического знания современного искусства.

Новизну представляют сам ход исследования, постановка и решение его задач, выдвижение проблемы методологии.

Впервые делается попытка прояснения онтологического статуса стиля, а также обосновывается необходимость его различения применительно к классическому и современному искусству. Открытие особенностей нового положения стиля позволяет наиболее аутентично разрешить проблему мысли в современном искусстве, а также наметить подходы к разрешению проблемы его познания.

Впервые проанализирована «роль» стиля в культурной политике искусства, а также неизбежность ее фальсификации.

Новая постановка вопроса об индивидуальном стиле позволила прояснить онтологические основания для философской интерпретации современного искусства, а также его критики.

Впервые предложена и обоснована необходимость такого метода исследования современного искусства, который с необходимостью полагал бы и свое отрицание.

Теоретические положения работы, выносимые на защиту:

1. Стиль осуществляет культурную политику современного искусства: он является основным «местом» невероятных и ранее невозможных контекстуальных его превращений. Можно заметить, что стиль предьявляет собой такой символ образуемого через него социокультурного сообщества, в которое он сообщает нечто, называемое искусством, через прагматику знака и действия одновременно. Образуемое через стиль новое символическое *telos* искусства отличается подвижностью, открытостью и неочевидностью своей структуры. Это предопределяется тем, что через стиль современное искусство полагает свою возможность, рассматриваемую в плане его социокультурной идентификации, через столько прочтений, сколько (и каких именно) индивидов участвует в образовании его нового субкультурного «социума».

2. Прояснение нового положения стиля откроет новую проблему для мысли - проблему определения индивидуального содержания стиля. Она проявится в том, что это «содержание», очевидно, как-то выскажется в общей концепции сообщества, которая через стиль предьявляется, а также в выборе подручных средств для ее субъективной интерпретации, но не составит более «тайну» стиля. Парадоксально то, что эти интерпретации будут являться таким содержанием индивидуального стиля, которое образует собой только контекст возможного его использования. Сомнительным моментом явится и то, что, «основание» для выбора символики, или семиотической вещественности сти-

ля, будет полагаться теперь в намерении принадлежать к сообществу, которое отличается исходной неопределенностью своего существования, что неизбежно открывает простор для фальсификации и переориентации «исходных» концепций.

3. Иной, «антикультурный», план стиля спровоцирует та ситуация ответа, в которое будет втянуто искусство XX века вопросом о своем праве на смерть. Этот вопрос составит основное событие его мысли, а также предопределит ее действительную жизнь. Он полагает стиль не только в символическое пространство общего «культурного» действия, но и такого осознания этого действия, которое обречено как испытывать последствия отказа от глубины стиля, провоцируемые пустотой его культурной формы, так и разрушать все установления образуемого этой формой символического порядка. Именно это задание по демистификации ставшей столь наглядно очевидной культурной игры стиля, ляжет в основание тех странных экспериментов современного искусства, которые исследуют его новую онтологию как (=через) «опыт создания текста, предположительно являющегося произведением искусства, доказывающим отсутствие искусства, что является истинным искусством, или искусством преодоления искусства посредством искусства»⁷.

4. Открытие двойственности - культурной и антикультурной - онтологического плана стиля не есть открытие новой корреляции частного и общего как индивидуального сознания и символического порядка. Новая «участь» индивидуального стиля не будет сводиться только к тому, чтобы на разные лады разыгрывать виртуальные возможности нового символического поля той или иной субкультурной общности. Две «составляющие» плана стиля здесь на самом деле не соединены и не разъединены, но даны в плане приближения-удаления, или в отношении подходящего и проходящего. Новое положение стиля проявляется в этой двойственности, обеспечивая особое существование его символической формы, из которой стиль «происходит» и в которой «исчезает», полагая свое «начало» и одновременно свой «конец» в разрушении традиционного различия между внутренним и внешним, означающим и означаемым, которые здесь безнадежно «путаются» между собой.

5. Новое положение стиля, проявляемое в двойственности его плана, откроет новое задание для любого вопрошания мысли о современном искусстве, обеспечивающее подвижность ее плана и позволяющей открывать «третье бытие» ее «времени», со-держать его в наличии и в отрицании стиля как намерение иного и опыт ничто.

6. Иной план стиля не образует глубины его «культурной формы», которая самодостаточна, не составляет нового «внутреннего», «индивидуального» ее содержания, он не есть и простое отрицание ее, но только открывает ничто в опыте письма как «внутренний предел» его мысли. Это позволяет говорить о новом искусстве в плане таковой его языковой реализации, которая была бы

⁷ Абалакова Н., Жигалов А. Тотарт: Русская рулетка. М.: Ad Marginem, 1998, с.13.

предопределена самим опытом, а не установлением нового эстетического кано-на.

7. Опыт иного выводит на необходимость такой эстетики, которая вопроша-ла бы об искусстве в плане события, а значит, апеллировала к новому этиче-скому требованию иного как составляющему план имманенции индивидуаль-ного стиля.

8. Одним из последствий из полагания иного в намерение стиля окажется потеря сообщаемости индивидуального языка и то непонимание, которое здесь прочно устанавливается и которое остается таковым, несмотря на все попытки рационального мышления изобрести довольно сложные процедуры перевода. Последние позволяют осуществиться только культурной функции нового стиля, но ничего не скажут о его плане имманенции. Для такого мышления становит-ся непонятным, куда клонит тот язык, который здесь показывается, а также проблемой становится сама возможность его мыслить, его план постоянно ус-кользает от нее. Это открытие заставляет вскрыть проблему новой методоло-гии стиливого анализа, а также обосновать необходимость такого метода его исследования, который с необходимостью полагал бы и свое отрицание.

Теоретическая и научно-практическая значимость работы вытекает из актуализации и новизны постановки ее проблемы. Предлагаемые решения проблемы индивидуального стиля фактически находятся в поле движения со-временной мысли и опытов современного искусства, которые озабочены ис-следованием своих границ и оснований. Основные результаты исследования могут быть востребованы в различных областях философского знания, а также способствовать развитию новых теоретических исследований современного искусства. Полученные результаты, а также материал диссертации могут быть использованы в вузовской работе в процессе преподавания философии, эсте-тики, а также курсов по современному искусству.

Апробация диссертации. Подготовительные этапы работы над диссертаци-ей были отражены в докладах диссертанта на ежегодных научных конферен-циях молодых ученых и специалистов в Самарском государственном универ-ситете, Самарской гуманитарной академии, на семинарах международной лет-ней академии «Мыслить Европу» (Крым, 1999), а также в четырех публикаци-ях.

Структура работы включает в себя введение, две главы основной части, за-ключение и список использованной литературы.

II. Основное содержание работы.

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертации, формулиру-ется предмет и проблема исследования, дается обзор литературы по проблеме, определяются цель, задачи и метод работы, указывается новизна и значимость поставленной проблемы.

Первая глава «Индивидуальный стиль в плане риторической установки мышления» содержит основной своей задачей прояснение онтологического статуса индивидуального стиля, который обеспечивает риторическая постановка вопроса, в перспективе историко-культурного и социокультурного анализа, задач современной нео-риторики текста, а также открытие перспективы дальнейшего исследования в плане обнаруживаемых здесь проблем.

В § 1 «Постановка вопроса об индивидуальном стиле в античности как онтологическая предпосылка европейской культуры мышления» раскрывается значение выдвижения вопроса об индивидуальном стиле в античности для становления европейской культуры мысли и для формирования европейской литературной традиции, а также проясняются онтологические и гносеологические аспекты такой культуры как культуры стилевого мышления.

Онтологический и гносеологический аспекты античного мышления еще не различены, поскольку классифицирование и дефинирование сущности является здесь целью самой мысли, а не составляет подчиненный, служебный момент. Такой способ мыслить конституирует мысль как открытие сущности мира в его возможном бытии. Вот почему постановка вопроса об индивидуальном стиле смыкается с описанием любой фактичности: описание не только сообразуется с последней, сколько та становится в нем собой. Индивидуальный стиль выступит, с одной стороны, некоторым общим принципом возможного бытия мыслимого предмета, фактическая действительность которого обнаружится через языковую конструкцию, с другой, обеспечит корреляцию антиномии общего и частного как в содержании мысли через тождество ее самой себе, так и в том причастии ее Единому, «сущность» которого, как и «сущность» индивидуального, апофатична.

Постановка вопроса индивидуального стиля имела последствием открытие нового способа мыслить, который осуществил такую перестройку (=настройку) мышления, что ввел эстетизирующий момент мышления в его основную онтологическую и гносеологическую характеристику. Прежде всего в таком значении риторическая установка мышления была унаследована всеми последующими эпохами до классицизма включительно, а также обеспечила свою новую роль в современности.

Задача §2 «Индивидуальный стиль в ситуации историко-культурного знания» состояла в анализе ситуаций историко-культурного знания, который выявил не только относительность исторических реализаций античной парадигмы европейской культуры мысли, но и позволил констатировать «историческую» относительность и ограниченность ее возможностей. В общем виде эту «культуру» можно представить как культуру вероятностного знания, которое онтологически разворачивало себя через дефиницию. Историческая реализация возможностей дефиниции корректируется изменением ситуации знания, его историко-культурного контекста, «логикой» эволюции самого мышления. Это предопределяет особые процедуры мышления средневековья, которое переосмыслит античную дефиницию в плане отрицательного богословия, где определение божественного «предмета» мысли пойдет через последо-

вательное освобождение его от уподобления формам тварного мира. Язык дефиниций преобразуется не только в свете нового предмета мысли, но и того богооткровения, которое исходит из слова Евангелия, что позволяет родиться новому символическому языку, где составляющими его плана будут божественное и преображенное личное начало. В риторической фигуре стиля сохраняется корреляция частного и общего, познаваемого и непознаваемого. Она же проявится и в дуализме материи и духа Ренессанса, только в отличии от средневековья через нее будет конституироваться область человечности, новый «идеальный» план возникающей здесь новой культуры. Мир становится здесь как мир человека, как мир, в котором совпали его идеальное желание и конкретная воля. В плане образуемого последними нового «идеального соответствия» мир, который человек творит, «идеален», как «идеальна» сама человеческая природа. Вот почему стиль, поскольку он сообразуется областью человеческого, несмотря на присущий ему «натурализм», вполне «идеален». Последующая объективация стиля есть процесс его социализации, который будет сопровождаться введением в качестве обязательного момента мышления наличие третьего взгляда, установление общего рода, обеспечение формы самосознания.

Новые возможности «гуманитарного» знания обязаны тем переворотом в мышлении, который привел к открытию «историзма», наиболее полно выявившего свои последствия в последние два столетия. Принцип историзма позволил типологизировать исторические формы вероятностного знания, чем неизбежно порождал проблему мысли, вынужденной как самоопределяться относительно готовых форм и способов ее реализации, так и заставлять себя в поиске своих новых «оснований». Открытию историзма культура и искусство прошлого века обязаны отменой риторических схем классицизма и принудительных правил стилеобразования, что привело к стилевой анархии эклектики, к нивелированию стиля как такового. В связи с этим можно поставить вопрос об индивидуальном стиле как о таком его положении, «новизна» которого обозначилась бы и в связи с новыми ориентациями мышления на творческий поиск, полагающего бессознательное, фрагментарное, незаконченное в «логику» новой «открытой формы». Принцип историзма открывает новый метаплан художественной рефлексии, через который осуществится осознание искусством историко-культурной типологии используемых им риторических схем и произойдет поворот искусства в сторону поиска не просто нового выражения своего мироощущения, но и его нового опыта, отдавая отчет в последствиях которого для искусства должно попытаться вывести новое понимание индивидуального стиля.

Исчерпанность исторической гносеологии стиля будет иметь своим следствием установление его историко-культурной типологии, которое обеспечит, в свою очередь, появление в культуре XX века социокультурной типологии стиля. Это заставляет обратиться на важном для настоящей главы и дальнейшего движения анализе социокультурных предпосылок для новой онтологии индивидуального стиля, что и составит план §3 «Социокультурные предпосылки для

новой онтологии стиля: проект новой культуры символа. В нем освещается положение стиля в плане его социокультурного существования, меру его участия не только в культурной политике современного искусства, но и в прояснении художественного статуса последнего. Особенность такого статуса проявляется через предложенную здесь транскультурную модель нового символического бытия искусства, локальным проявлением которой являлась бы его субкультурная принадлежность. Новая культура символа фиксирует новое положение стиля, который предстанет основным планом социокультурных реализаций и превращений искусства, через него проходит «реальная» граница бытия субкультурных сообществ, он же является «местом» символической жизни современной культуры, а также планом осуществления индивидуальных вариантов существования как «образов жизни». Действие стиля в символическом поле современной культуры обозначается через его знаковую и социальную функции, что позволяет ему участвовать не только в приобщении индивида к социуму, но и в сотворении такового, равно как и самого индивида в новом модусе его существования как символической (а значит, и как социальной, и как культурной) личности. В обнаружении новизны положения стиля, а также его предназначенности будем полагаться на те характеристики его символического плана, через который будет осуществляться новая жизнь современного искусства, в том числе и в плане той характеристики мышления, которая будет состоять не просто в новом соотношении общего и индивидуального, объективного и субъективного принципов, но в модусе отказа от противопоставления таковых.

В связи с обозначенной выше задачей полезно будет проследить корреляцию риторической установки ума, заданной античностью, с современным искусством и познанием. В §4 «*Новое сознание стиля в проекте нео-риторики текста*» анализируются достижения нео-риторики как своеобразной «культурной поэтики» авангардного текста, универсальный ключ к которой можно увидеть в том языке множественных прочтений, который обосновывает Ю.Лотман. Основным импульсом возникновения нео-риторики является необходимость обеспечить культурное сосуществование авангардных текстов и произведений классического искусства, а также разрешить возникающую здесь проблему понимания. В свете этих задач нео-риторика открывает «культурную функцию» тропа, который избирается теперь формой семантического перевода или механизмом порождения семантической неоднозначности (Якобсон, У.Эко, Ц.Тодоров, «лжежская группа», Н.Риве, П.Шофер и Д.Райс), что заставляет увидеть в риторике основу смыслообразования в любой семиотической системе, а в тропе - модель новой прагматики стиля. Относительность результатов нео-риторики современного текста выявляется там, где авангард явно обнаруживает свои «антикультурные» намерения, которые состоят вовсе не в новой организации ассоциативной способности и не в понимании, но в самом участии читателя, зрителя, слушателя в сотворении текста как такового, в исполнении его «танца», успех которого обязан как раз непониманию, понимание все бы разрушило. Можно констатировать, что «мистика» смыслопорож-

дения в современном искусстве далеко не всегда поддается выведению универсальных законов текста и не объясняется только тенденцией искусства к расширению смысла. Семиозис мышления коррелирует с планом культурной онтологии текста, однако он не способен обосновать его действительность. Фактически текст оказывается не объясним из той процедуры чтения, риторическая модель которой была задана еще античной культурой письменного слова.

Проблема текста как проблема рационального познания в числе насущной задачи выдвигает осмысление проблемы авторства, анализу которой будет посвящен §5 «Критика функции «автор»». Концепция такой критики представлена у Мишеля Фуко, который критикует «автора» как сознательного и суверенного творца собственного произведения, низводя его до статуса функционального культурного принципа, идеологического продукта, с помощью которого маркируется способ распространения смысла, в чем и состоит его исторически реальная функция. Задача Фуко состоит в необходимости высвободить поле означивания или реализации новой эпистемы знания, что ведет к необходимости помыслить условия любого текста как условия одновременно - пространства, где оно распространяется, и времени, где оно разворачивается. Вот почему критика функции «автор» смыкается с критикой логоцентризма всей новоевропейской традиции письма, что и заставляет Фуко прежде всего поставить под сомнение само употребление понятия письма, значение критики которого видится диссертанту в том, что она открывает возможность бесконечного возобновления современного поля дискурса и функционирования его как плана нового текстового сознания, обретаемого в трансдискурсивной позиции пишущего. Выявление последней позволяет не только открыть «механику» или «технологию» современного образования культуры и искусства и прояснить «план» их новой онтологии, но и сменить позицию их критики. Последняя более не определяется значимостью для субъекта, но может быть понята как дозволение дискурсу в своем явленном существовании говорить за себя.

В §6 «Внутренний опыт письма» как онтологический «план» языкового сознания» развиваются находки предыдущего, позволяя увидеть в трансдискурсивной позиции пишущего предложение универсальной модели, через которую мог бы разрешаться вопрос об онтологическом статусе новой культуры письма и языкового сознания, вопрос, который до сих пор не прояснен в философии. План параграфа составляет диалог начала и конца века в осмыслении этой реальности. Он распределяется между вопросом Витгенштейна - мыслим ли индивидуальный язык? - и опытами письма Батая, разница между которыми обнаружится в том, что первый показывает «реальность» языковой формы мысли, которая обнаруживалась бы в представлении языка, а второй пытается исследовать план такого инобытия мысли, который открывается в опыте письма как план ее еще не бытия (или бытия третьего рода по Мерло-Понти). Опыт письма рассматривается в свете такой новой задачи опыта - оказаться как можно ближе к непереживаемому, который предполагает два регистра творчества: регистр, обязывающий писателя, если не искать, то, по крайней мере, не

избегать известных «пограничных ситуаций», в которых жизнь соприкасается со смертью, и регистр собственно языковой, который не то чтобы «задним числом» передает пережитое - скорее, ведет письмо туда, где жизни не остается места.

В поле «диалога» начала и конца века органично встраиваются реплики Лиотара о языке возвышенного, указание на которое в постмодерне идет также через разрыв языковой формы, что сопровождается расстройством, а не синтезом представления того, о чем говорится (разве что в качестве объекта некой Идеи). Язык вообще, язык как таковой утверждается как разнородная совокупность конфликтующих языковых практик. В это «полилог» современной философии встраивается также проблематика, связанная с концепцией «телесности» сознания. Можно предположить, что в новом плане мысли, который здесь появляется, преодолевается дихотомия внутреннего и внешнего, общего и индивидуального. Она заменяется новой корреляцией бывшего и не бывшего, актуализирующей мысль во временном, а не пространственном аспекте. Языковые откровения современной мысли резонируют с новым опытом искусства в плане такой его языковой реализации, которая была бы направлена на преодоление любых установлений дискурсивной практики. Это выводит на необходимость обеспечения такой эстетики, которая говорила бы о новом опыте языка не только в порядке показа его культурных форм, но и в плане события его иного, этическое требование которого полагала бы условием любого стиля.

Вторая глава «Индивидуальный стиль как онтологическая проблема в контексте нового опыта современного искусства» ставит своей задачей обеспечение новой постановки вопроса об индивидуальном стиле в контексте нового опыта искусства. Поскольку основная тенденция такого опыта современного искусства обнаружится не просто в поиске новых средств выражения, но в обеспечении через язык нового видения мира, открываемого в новую реальность предмета искусства, проблема индивидуального стиля требует новой постановки как онтологической проблемы.

В §1 *«Положение стиля в новой реальности опыта современного искусства»* новый опыт рассматривается как основное онтологическое условие стиля. В свете установок этого опыта следует прочитывать все новации языка, что позволяет представить эксперименты авангарда в области языка не только в плане риторики и прагматики нового языка, поскольку они не ставят главной своей целью только формальные изменения языка и эффекты воздействия, но и в плане онтологической поэтики, через корреляцию которой в реальности нового видения художественного предмета можно было бы говорить о стиле нового искусства. В этом смысле новый язык искусства не есть его «средство», не есть его «готовый продукт» или «план выражения», но есть его «исток», погружаясь в созерцание которого, художественное сознание делает свои открытия.

Новый опыт искусства обращается к небывалым для художественного сознания техникам и технологиям, которые предопределили изменение художественного видения предмета искусства, позволили совершить открытие новой «природы» вещей как реальности самого искусства, а также сформировали особое решение вопроса теории и практики искусства. Последнее видим в возникновении такого типа «теоретизирования», который манифестирует новые положения искусства с тем, чтобы «найти» их доказательства в практике. Это привело новую «теорию», как и «искусство», к парадоксальным находкам, например, к эстетике голого объекта, через наличие-отсутствие которого расследуется сущность произведения искусства и «природа» эстетического восприятия. Понятно, что таковая «эстетика» разоблачается как раз в качестве своей традиционной эстетизирующей функции, хотя таковой до конца нельзя отрицать и утверждать, например, что стиль исчез. Для полного отказа потребовалось бы полностью исключить то восприятие и понимание искусства, которое бы исходило из чисто эмоционального впечатления. Точнее было бы говорить о демистификации эстетического содержания стиля в связи с разоблачением его «культурной» функции, иллюзия которой состоит в том, что стиль кажется в качестве вещи, в действительности существуя в качестве знакового состояния такой вещи, символического жеста, сообщающего действия, полагающего эмоциональное состояние, производимое этим действием, в основание ускользающей семиотической структуры возникающего здесь сообщества. Фактически разоблачение постмодернизмом стилевых масок означаемого состоит в показе того фокуса, что нечто, предполагаемое как искусство, показывает через обнаружение пустоты его стиля на отсутствие того, что могло бы составить как «представление», так и «существование» этого нечто. Таким образом, культура символического бытия искусства, являющая себя через план культурного действия стиля, который не просто маркирует собой структуру социума, но осуществляет его движение, демистифицируется как бытие основного рода.

§2 *«Опыт самоговорящего слова как проблема критики современного искусства»* ставит своей задачей рассмотреть возможности открываемой искусством новой своей «материи», которая включает в себя конкретику «взгляда» языка как его особую «мысль», для критики искусства. В параграфе разбирается опыт работы над словом в русском конкретизме, а также опыт выявления смысловых возможностей материала, которое идет через активное вслушивание в его собственные «структуры», в современной музыке (Булез). Речь идет об особом совмещении личного и художественного опыта, когда обнаруживаются такие «точки», где реальное и языковое «совпадают», но не с тем, чтобы предложить новую историко-культурную разновидность художественного и индивидуального стиля. Особым образом понятая конкретика самоговорящего слова открывается в новый план чтения, которое отличается от традиционного тем, что его эстетические реакции не только единственны и неповторимы, но и вторичны. Онтологические аспекты такого «чтения» открываются тем, что, с одной стороны, оно полагает сущность искусства через пустоту референта, че-

рез допущение последнего только на правах случайного прохожего, с мнением которого можно не считаться, а с другой, в перенесении эстетического плана чувствования «формы» стиля из области восприятия произведения в план его будущего письма. Это имеет своим последствием положение «области» критики в план самого стиля как план ее основного события. Потеря рефлексивной дистанции, которая отсюда следует, не приводит к растворению мысли в материале, но сменяется как в случае новой критики Бланшо следованием («перепевом») всем изгибам творчества писателя, так что «соответствие» (онтологическое) между структурой книги о Кафке и творчеством Кафки полагается в основополагающий принцип мысли. В плане новой реальности самоговорящего слова, допускающего в себя мысль не просто в качестве основания для саморазоблачения, но и восприемника своего бытия, становится возможным допустить особую «этику» самоговорящего слова как его новую «эстетику», слова, в которое *должно* вслушиваться сознание, восстанавливая его первичные порядки.

§3 «Онтология Текста и апофатика символа в новом искусстве» ставит своей задачей ответить на вопрос, *как возможен текст*. Это заставит предпринять неформальное расследование тех приемов, через которые он полагает себя в современном искусстве. Недостаточно свести объяснение «существования» нового текста к пародии на самого себя, поскольку обязательный второй план таковой здесь указывает только на пустоту означаемого. При всем своей многословии и многоголосии новый текст «молчит». Это заставило предположить открытие онтологического модуса Текста через фигуру особого «символа», парадокс действия которого состоит не только в том, что он полагает в Тексте его отрицание, но и в том наличии «смысла», которому здесь отказано быть таковым. Такой подход к Тексту позволяет вывести его из режима обязательной общительности и ощутить его, каждый раз новую, игру. В этом пункте наши размышления пересекаются, чтобы разойтись навсегда, с текстовым анализом Барта. Пересечение состоит и выражается в разрушении традиционного разграничения между чтением и письмом, последствием чего у Барта будет не просто «стирание» или «превращение» объекта, но которое само будет *возвращением* его в «реальность» самого события письма. Расхождение же в том, что Барт исследовал эту «реальность» только в ее культурном модусе существования, в пересечениях шифрующих Текст различных кодов, однако ничто не мешает исследовать тот момент, когда Текст оставляет таковые не с тем, чтобы придумать новые, но с тем, чтобы ощутить тот момент, где им не остается места. Отсюда остаточное письмо, которое явится основным этическим требованием Текста у Джойса, а также окажется более радикальной «возможностью» иного как «мира», который не «оставляет», но в который каждый раз «удаляется» Текст, отправляясь в новое свое «изгнанничество».

Задача §4 «Онтологическая деструкция стиля: касание времени» состоит в том, чтобы обосновать онтологический план стиля через такое его особое «обстоятельство» - такой новый опыт письма в плане не бывшего, который по-

звонил отказаться от установки на то, чтобы видеть в стиле некую общую конструкцию, принцип организации произведения, обеспечивающую целостность восприятия и выражения художественного мира произведения искусства, в том числе и в его претензии на новое художественное содержание, а также вывести концепт стиля из жесткой обусловленности его предметом и материалом. Новое понимание стиля не сводится к усилению деструктивного момента его «готовой формы» как определяющего его момента, но находит объяснение деформаций в таком «принципе» организации его «новой природы» как опыта письма, который «содержал» бы себя через намерение иного. Выход на понимание этой «природы» предпринимается через исследование символической «природы» стиля (в плане апофатического символизма), которая проявляется в иронии письма особой двойственностью текучести и разрыва как «времени» его «новой материи» мысли, открытой одновременно в бытие и ничто.

§5 «Парадоксы онтологии стиля как новой возможности мысли» продолжает предыдущее расследование стиля в «пространстве» новой возможности мысли, что позволяет более конкретно остановиться на «концепции» и «плане» индивидуального стиля в плане ее опыта ничто, рассматриваемого в том числе и как опыта искусства, открытость в который выводит понимание индивидуального стиля за рамки каких-либо «культурных» установлений его символической жизни. Подхватывание таковой в новом жесте «соответствия» различного как опыта нового письма будет находиться на *высоте* каждый раз нового *отрицания* символического порядка искусства, отказа от всякой попытки кодифицировать его реальность и свести ее к грамматике подражаний, отказа от любых форм его фетишизации в современной культуре.

В плане опыта ничто, который знает только конец, а не начало, индивидуальный стиль открывается в такую «реальную возможность» иного мира, которая полагает опыт еще не бывшего в намерение иного, а не случающегося время от времени. Само скольжение мысли по поверхности показываемых новым искусством странных обликов индивидуального стиля, обретающих, как в сюрреализме, характер чувственных (видимых, слышимых, осязаемых) галлюцинаций, открывает в игре чудесного и странного сознание только того, «что умирает», но «я не верю, что нечто однажды возродится», как скажет Луи Арагон. В плане опыта ничто «ничто» не повторяется, поскольку «знает» только единственный «путь» - смерти.

В **заключении** работы подводятся итоги проведенного исследования, излагаются основные результаты и намечаются перспективы дальнейшей разработки темы.

Основные публикации по теме исследования:

1. Стиль народной песни в современной культуре. // Двадцатые Кирилло-мефодиевские чтения. Материалы областной научно-методической конференции преподавателей истории, языка и культуры славянских народов. Самара: СамГУ, 1997. С.51-52.

2. Учение о художественной речи у Аристотеля (К вопросу о понимании языка и стиля в античности). // *Философия в поисках онтологии: Сборник трудов Самарской гуманитарной академии. Вып.5.* - Самара: Изд-во СаГА, 1998. С.229-235.

3. Исполнитель и текст: к проблеме формирования исполнительской культуры в музыке XX века. // *Mikstura verborum'99: онтология, эстетика, культура: Сб. ст.* Самара: Изд-во СаГА, 2000. С.95-116.

4. Стиль в пространстве мысли: введение в онтологию стиля современного искусства. // *Поволжский журнал по философии и социальным наукам, 2000, №8.* // <http://www.ssu.samara.ru/research/philosophy/>

ЛР №070880 от 19.02.98.

Подписано в печать 25.10.2000. Формат 60×84/16.

Объем 1 п.л. Тираж 100 экз.

Издательство Самарской гуманитарной академии
443011. Самара, 8-я Радиальная. 2