

# ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

А.Л. Доброхотов

## АВТОР КАК СУБЪЕКТ КУЛЬТУРЫ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ

**Аннотация.** В статье анализируется ряд работ С.С. Аверинцева, рассматривающих проблему культурной эволюции представлений об авторстве в литературе и авторе как субъекте культуры. Особое внимание обращается на междисциплинарный характер герменевтической методологии Аверинцева, опирающейся на методологические ресурсы филологии, философии и культурологии. Утверждается, что формирование концепта «автор» стало одним из важнейших моментов становления новоевропейских идеалов творчества, личности и разума.

**Ключевые слова:** культурология, автор, авторитет, субъект, характер, культура, междисциплинарность, личность, индивидуум, словесность.

Феномен авторства представляет собой сложный узел проблем, связанных с интеракциями культурных субъектов и символической среды культуры. Эти проблемы наглядно высвечены в ряде работ С.С. Аверинцева, которые де факто являются междисциплинарными исследованиями, созданными в области пересечения филологии, философии, культурологии. Поскольку речь в этом случае идет не о сумме методов, а об особом рода герменевтике, порожденной взаимопомощью наук, представляется бесполезным взглянуть на тему авторства у Аверинцева с точки зрения, означенной в заглавии этой статьи.

В статье «Автор», написанной для «Краткой литературной энциклопедии»<sup>1</sup>, Аверинцев очерчивает проблемное поле следующим образом: «Категория авторства скрывает в своей смысловой структуре два объективных противоречия: между личным и внеличным в акте художественного творчества и между «человеком» и «художником»

в личностном самоопределении самого автора. С одной стороны, творчество возможно только при условии включения в творческий акт личности художника в ее глубоких, отчасти не осознаваемых аспектах, и это имеет место при самом «анонимном» (напр., фольклорном) творчестве; с другой стороны, общезначимость художественного произведения обусловлена тем, что в творческом акте происходит восприятие глубоких внеличных импульсов [...] и, что еще важнее, переработка личных импульсов, без остатка переводящая их во внеличный план. Соответственно, личность человека, стоящая за художественным произведением, вполне тождественна и одновременно нетождественна внутрিলитературной, входящей в художественное целое фигуре автора»<sup>2</sup>. Две оппозиции, которые Аверинцев делает структурной основой всего напряженного поля становления «авторства», можно схематически представить как своего рода квадрат, образованный пересечением двух антиномических диагоналей.

<sup>1</sup> Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1978. С. 28-30. (Вторая часть статьи написана И.Б. Роднянской.) Перепечатка: см. сноску 3.

<sup>2</sup> Аверинцев С.С. Автор // Аверинцев С.С. Собрание сочинений. София-Логос. Словарь. Киев: Дух и Літера, 2005. С. 24-25.

**В данной научной работе использованы результаты проекта «Субъект и культура: основы междисциплинарного исследования проблемы», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2012 году.**

внеличное		художник
	<i>автор</i>	
человек		личное

Диагональ *самопределения* (человек — художник) обозначает сферу персональной ответственности и духовной идентичности, которые присваивает себе автор. Диагональ *творческого акта* (личное — внеличное) обозначает сферу действия сил, которые транслируются автором. Эта схема выявляет главный парадокс феномена авторства: автор не может быть источником личного произвола, поскольку это лишает его труд эстетической общезначимости; но он также не может быть пассивным медумом безличной стихии (будь то социальная или психическая субстанция). Очевидно также, что за этой схемой стоит более обширная проблема становления личности как субъекта культуры. И мы видим, что Аверинцев эксплицирует проблему на историческом фоне рождения интуиции *индивида* в античной культуре, интуиции *лица* в библейской культуре и интуиции *личности* в христианском средневековье (если позволить себе этой классификацией несколько выйти за пределы авторской терминологии). Проследивая трансмутацию представлений об авторстве, Аверинцев фиксирует появление особого модуса, как «характер». «Прогрессирующее отделение литературы от культа и сакральной «учительности» в античной культуре и по античному примеру в культуре Возрождения повлекло за собой закрепление индивидуалистического представления об авторе. Слово выражает индивидуальность автора и «запечатано» авторской печатью «характера» (греч. *charaktēr* означает либо печать, либо вдавленный оттиск этой печати, т.е. резко очерченный пластичный облик, который безошибочно распознается среди всех других) [...] При этом нормативная концепция литературного творчества [...] подчиняет авторскую индивидуальность безлично-абстрактному идеалу «правильности» самодовлеющей жанровой формы.»<sup>3</sup> Автор подчеркивает, что «характер» как тип авторского своеобразия появляется на фоне рождения представлений об индивидууме и является эстетическим модусом этого нового осознания достоинства человеческого «я». Индивидуум — неделимый субъект деятельности и ответственнос-

ти — радикально отличается от родового, племенного субъекта и даже — от субъектности гражданского общества. Это — по-революционному новое переживание античной культуры. Но в то же время (и этот момент, акцентированный Аверинцевым, не следует упускать из виду) жанровый канон играет роль своего рода «супер-эго», решительно ограничивающего произвол индивидуума и со-общающего творческий смысл его «характерности». Обозначая границу культурной валентности понимания автора как носителя «характера», Аверинцев указывает на эпоху романтизма (подразумеваемая, впрочем, и контр-просвещенческий круг идей и ценностей). «Только романтизм привел к пониманию автора как творца всей тотальности сотворенного, как (в идеале) «гения», не только решающего задачи, но и ставящего задачи, а тем самым — к невиданному выявлению всех внутренних противоречий категории авторства. Романтическая мысль провозгласила абсолютную суверенность автора и одновременно впервые осмыслила явления безавторского творчества в сферах мифа, фольклора и архаической культуры; она крайне сблизила «художника» и «человека»...»<sup>4</sup> Здесь важна фиксация важных изменений, произошедших с теми двумя парами оппозиций, которые выше были собраны для наглядности в «квадрат»: диагонали личного и внеличного, художника и человека стремятся к нулевым значениям; слияние полюсов парадоксальным образом приводит не сумме потенциалов, а к взаимообесцениванию.

Очерченный выше комплекс идей получает развитие в статье «Авторство и авторитет»<sup>5</sup>. Здесь Аверинцев погружается в глубинную семантику понятия: «Auctor («автор») — *nomen agentis*, т.е. обозначение субъекта действия; *auctoritas* («авторитет») — обозначение некоего свойства этого субъекта. Само действие обозначается глаголом *aueo*, одним из, говоря по-гетевски, «Utworte» («первоглаголов») латинского языка, необычайную густоту смысла которых возможно лишь с неполнотой передать в словарной статье. *Aueo* — действие, присущее в первую очередь богам как источникам космической инициативы: «приумножаю», «содействую», но также и просто «учиняю» — привожу нечто в бытие или же увеличиваю весомость, объем или потенцию

<sup>4</sup> Там же. С. 27.

<sup>5</sup> Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 105-125. Перепечатка: см. сноску 7.

<sup>3</sup> Там же. С. 26-27.

уже существующего. «Augustus», «август», самодержец в императорском Риме,— это человек, испытавший на себе подобное действие богов и ставший в результате более чем человеком и более чем гражданином. Но человек и гражданин, при условии своей полноправности, также может быть субъектом этого действия. Ему дано «умножить» силу некоего сообщения, поручившись за него своим именем. Он способен нечто «учинить» и «учредить»: например, воздвигнуть святилище, основать город, предложить закон, который в случае принятия его гражданской общиной будет носить имя предложившего. Во всех перечисленных случаях гражданин выступает как *auctor*; им практикуема и пускаема в ход *auctoritas*. Легко усмотреть два аспекта изначального объема обсуждаемых понятий: во-первых, религиозно-магический, во-вторых, юридический. [...] Религиозно-магическое сознание знает понятие личной «харизмы», например, пророческой; что до сознания правового, то оно исторически сыграло совсем особую роль в первоначальном становлении категории «лица», «персоны»»<sup>6</sup>. Этот часто цитируемый пассаж не только дает этимологические разъяснения, но и показывает, в чем коренится историческая значимость темы авторства: автор — это источник аутентичного творческого акта, который сам по себе свидетельствует о том, что кроме *трансляции* существует *креация*, которую нельзя свести к перестановке заданных элементов, и о том, что креация не существует без соотносимых с ней понятий ответственности и собственности. При этом Аверинцев подчеркивает, что в архаике и религиозно-магический, и юридический концепты лица не имеют значения «неповторимости» и «несообщимости»: неповторимость не представляет интереса, а несообщимость прямо отрицается<sup>7</sup>.

Но в то же время авторство как личностную форму самосознания нельзя рассматривать как транскультурную универсалию. На историко-литературном материале Аверинцев показывает, что «анонимность» литературы ветхозаветного типа ни в коем случае не означает безличности, хотя в ней нет «индивидуальности». «В древнееврейской литературе много своеобразнейших «личностей», но нет ни одной «индивидуальности». «Личностью» человек бывает — или не бывает — независимо от того, что

он о себе думает, в качестве «индивидуальности» он самоопределяется — или не самоопределяется — в своем сознании. Исповедуется «личность», самоопределяется «индивидуальность»; а самоопределился — это значит провести мысленный предел между собой и не-собой, осознать себя как неделимый и от всего отделенный, равный себе самому «атом». Поэтому «личность» может быть и коллективной (ср. учение о всечеловеческой душе Адама в еврейской мистике), между тем как «коллективная индивидуальность» — просто нонсенс. [...] понятие индивидуального «авторства» неизвестно ближневосточным литературам; его функционально замещает понятие личного «авторитета»»<sup>8</sup>.

Греки же, как отмечает Аверинцев, пошли по иному пути. Они изобрели особый тип «коммуникации-через-литературу», отделенной от жизненного общения, создав драматические жанры и прозаический диалог. Особенно показателен, по мнению Аверинцева, диалог как литературный жанр. «Это греческое изобретение едва ли не наиболее отчетливо выявило коренную недиалогичность греческой литературы». Этот парадокс объясняется тем, что греки понимали личность как «характер». Так, платоновский Сократ — это «идеал радикально недиалогического человека, который не может быть внутренне окликнут, задет и сдвинут с места словом собеседника, который в пылу спора остается всецело непроницаемым, неуязвимым, недостижимым для всякого иного «я», а потому в состоянии манипулировать партнерами в беседе, двигать ими, как вещами, сам никем не движимый»<sup>9</sup>. Тогда как в Библии «никто не стыдится нуждаться в другом; человек жаждет и алчет преданности другого человека [...] и милости Бога, но и Йахве яростно, ревниво, почти страдальчески домогается человеческого признания»<sup>10</sup>. Из этого противопоставления, по Аверинцеву, следует и развитая античной литературой способность наблюдения за другими и собой со стороны, искусство объективной характеристики и классификации чужих «я». Можно поспорить с Аверинцевым относительно недиалогичности диалогов Платона. Уже тот

<sup>6</sup> Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 76.

<sup>7</sup> Там же. С. 77.

<sup>8</sup> Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 21-22.

<sup>9</sup> Там же. С. 22.

<sup>10</sup> Там же.

факт, что подавляющее большинство дошедших до нас диалогов не имеют внятного логического резюме, тем самым преднамеренно оставляя нам право включиться в открытое пространство диалога и самостоятельно выбрать позицию, говорит о неслучайности диалогической формы. Но надо признать, что портретные (и речевые и ментальные) очертания персонажей действительно даны в диалогах как замкнутые «характеры». Этот модус Аверинцев называет «маской». «Маска — это больше лицо, чем само лицо: такова глубинная предпосылка, которая не может быть отмыслена от всей античной философской и литературной концепции «характера». Необходимо уяснить себе: личность, данная как личина, лицо, понятие, как маска, — это отнюдь не торжество внешнего в противовес внутреннему или, тем паче, видимости в противовес истине [...] маска — это смысловой предел непрерывно выявляющегося лица. Лицо живет, но маска пребывает. У лица есть своя история; маска — это чистая структура, очистившаяся от истории и через это достигшая полной самоопределенности, массивной предметной самотождественности. [...] Открытие «характера» было великим открытием мысли и воображения»<sup>11</sup>. Сопоставляя этот модус с ветхозаветной традицией, Аверинцев пишет: «Если в Библии душевное состояние дается как всенаполняющая стихия страдания или ликования, добра или зла, как один из общих модусов человеческой вселенной, внутри которой ощущают себя и автор, и читатель, то у греков оно гораздо более однозначно и жестко локализуется в замкнутом, пластично-выпуклом «индивидууме», как объект философского или художественного рассмотрения со стороны, а то и мысленного эксперимента»<sup>12</sup>.

Из сопоставления греческой «литературы» и ближневосточной «словесности» Аверинцевым выводятся два следствия. 1) Развитие авторского самосознания. Художественно воссоздавая личности как «индивидуумы» и «характеры», античный литератор должен был это усмотреть и в себе. Понятию же индивидуального характера в этом случае соответствует понятие индивидуального стиля. Поэтому «атмосфера внутренней анонимности» ближневосточной словесности утрачивается в греческой литературе. Более того, кроме стилевого чекана появляется и понятие авторского

права. «Представления греков и римлян о правах и обязанностях автора, о новаторстве и каноне, об оригинальности и плагиате весьма существенно отличались от наших; важно, однако, что у них вообще были такие представления»<sup>13</sup>. 2) Развитие искусства экфрасиса: «если благороднейшее занятие человека — отрешенное, внеситуативное и бескорыстное созерцание, рассматривание, наблюдение всего, что предлежит его физическому и духовному взору, в таком случае, очевидно, существеннейшей частью словесного искусства необходимо признать пластически-объективирующее описание, “экфрасис”»<sup>14</sup>. Объективирующее описание позволяет столь же радикально, как и принцип авторства, провести границу между античной литературой и ближневосточной словесностью. «Слова древнееврейского поэта дают не замкнутую пластику, а разомкнутую динамику, не форму, а порыв, не расчлененность, а слиянность, не изображение, а выражение, не четкую картину, а проникновенную интонацию. Иначе говоря, это радикальное отрицание греческой поэтики экфрасиса»<sup>15</sup>. Однако, не менее важны и перспективы синтеза, которые открываются уже в патристике и — во всяком случае — не позже эпохи зрелого средневековья.

Отмеченные Аверинцевым особенности далеко выходят за пределы эстетического поля. Первая де факто является важнейшей составляющей генезиса субъекта европейской культуры, вторая — одним из моментов рождения европейского типа рациональности. Концепт эволюции «авторства», построенный Аверинцевым, хорошо верифицируется обильным материалом истории западной культуры, демонстрирующим переплетение и органическое соединение двух типов. Так, «Исповедь» Августина дает нам образец синтеза двух модусов и в чекане характеров, и в страстном порыве самораскрытия «внутреннего человека»; «бедствия» Абеяра показывают и отстраненную экфразу, и «проникновенную интонацию». Особенно instructивен, как представляется казус Данте, о котором уместно будет сказать подробнее. Уже его «Пир» намечает новый тип авторства: перед нами комментаторское произведение, но объект комментариев — поэзия

<sup>11</sup> Там же. С. 24-25.

<sup>12</sup> Там же. С. 25.

<sup>13</sup> Там же. С. 27-28. См. также указанные в списке литературе работы Алябьевой и Вудманси, анализирующие поздние плоды этого античного поворота.

<sup>14</sup> Там же. С. 31-32.

<sup>15</sup> Там же. С. 35.

самого автора, причем в ходе толкования вводятся в текст элементы авторской биографии, его оценка современников, его политические взгляды и эмоции. Такая персонализация текста и — что еще необычайней — уверенность в том, что авторское «я» есть достойный предмет для научного трактата, в корне меняют положение средневекового комментатора с его благоговейным взглядом снизу вверх на предмет изучения и смиренным признанием несоответствия величия предмета и сил толкователя. «Пир» до некоторой степени разрушает традицию. Данте сам обращает внимание на проблемность ситуации. Он поясняет («Пир» I 2, 12-16), что говорить о себе допустимо в двух случаях: когда этим можно оправдаться от незаслуженного обвинения и когда этим преподается полезное другим поучение. В «Пире» объединены две эти задачи, в «Комедии» же появляется третий момент — превращение автора в литературного героя. Кажется, прецедентов мировая литература не имела, Авторское «я» даже в античной лирике было лишь определенной стороной душевного мира, о которой решил поведать поэт; в других жанрах «я», как показал Аверинцев, это особый прием повествования или маска. «Исповедь» Августина — это именно исповедь, элемент литературной игры здесь минимален. В поэме Бозция «Об утешении философией» герой — пассивный слушатель богини, лишенный индивидуальных черт. Но в «Божественной Комедии» центральный персонаж — не абстрактное «я» и не типический характер, а Данте со всеми особенностями его личности и событиями прошедшей жизни, причем в первых же песнях «Ада» мы узнаем, что и путешествие, и лица, с которыми встречаются странники, predeterminedены судьбой Данте и ничьей другой. В то же время «Комедия» представляет собой художественный вымысел, развивающийся по литературным законам. Такое необычное пересечение «поэзии и правды» позволяет Данте выбрать особую авторскую позицию, с которой взору открывается многое, что недоступно обычному наблюдению. Надо учесть, что соединение реальной личной судьбы и литературного сюжета стало возможным благодаря некоторому среднему звену — чувству избранничества. Данте не считает себя обычным человеком: во-первых, он поэт, во-вторых, он пророк в том смысле, в каком ими были ветхозаветные поэты — обличители зла и провидцы; он, наконец, избранник, на которого возложена великая миссия. Какая именно — это и раскрывает

поэма. По существу не так уж важно, взял ли он на себя эту миссию произвольно, опирался ли на какой-то визионерский опыт или на философские размышления. Пигмалионовский подвиг художника оправдывает в данном случае любой порядок причин и следствий. Важнее другое: чувство избранничества дает возможность сопоставить личное и всеобщее, уподобить свою судьбу уделу человечества, которое также избрано богом для высоких целей. Данте реализует эту возможность в полной мере и проходит свой путь по загробным мирам таким образом, что в его странствии мы видим отражение исторического пути человечества в прошлом, настоящем и будущем. В своем путешествии Данте задумал показать жизнь и глубинный смысл сразу трех слоев бытия: в «Комедии» одновременно идет речь и о его личной драме, и об истории общества, и об устройстве природы. Конечно, переживания и проблемы автора составляют первый план. Мало произведений знает средневековая литература, где так настойчиво звучал бы голос автора, выносящего свои оценки людям и событиям, где он так много говорил бы о себе, даже когда это на первый взгляд рассказ о других. Можно сказать, что Данте осуществляет опыт самоанализа, продумывая все события своей жизни и проясняя ее смысл с каждым новым этапом пути в потустороннем мире. Реальная жизнь Данте — это цепь разрушенных надежд и потерь. В поэме все погибшее воскресает, все потерпевшее поражение торжествует; властью поэта наказываются злодеи и награждаются праведники. Эгоцентризм поэмы не гордыня, а самопознание, необходимое для покаяния. Единственное место в «Комедии», где звучит имя Данте, снабжено оговоркой, что имя «поневоле вписано» («Чистилище» XXX 63). Перед нами не исповедь Руссо с его самовлюбленностью и даже не исповедь Августина, написанная в назидание другим, а не себе. «Комедия» соединяет глубоко личный акт самопреодоления и обращенный к человечеству призыв. Три ее части суть три мира, в которых одновременно жил Данте: ад внешней жизни, чистилище внутренней борьбы и рай веры, не покидающей поэта. Авторское «я» с необходимостью погружается в глубины личного и обнаруживает там нечто жизненно важное для всех.

Важный модус авторства указан в статье Аверинцева «Гёте и Пушкин»<sup>16</sup>. На этот текст

<sup>16</sup> Аверинцев С.С. Гёте и Пушкин // Собр. соч. Связь времен. Киев, 2005. (Первая публикация: «Новый мир», 1999, № 6).

стоит обратить внимание, поскольку в других его работах принципиальной вехой для нашей темы является романтизм, породивший все ее вариации в позднем модернитете. В данной же статье обращается внимание на неоклассический синтез. Пушкин и Гёте, по Аверинцеву, исторически находятся в точке слома «риторической традиции». Ломается то, что Аверинцев называет «идеалом рассудочно-риторического дискурса». (Тема риторики как продукта рационализма специально разрабатывалась и Аверинцевым, и Ал.В. Михайловым. Речь идет о том, что предшествующая Просвещению культура построила особый способ раскрытия своих тем таким образом, чтобы можно было комбинировать по определенным правилам готовые смысловые «блоки» и далее, основываясь уже на этом каноне, являть индивидуальные особенности автора.) Но с другой стороны, Пушкин и Гёте сохраняют ценности риторической традиции, каким-то образом придавая ей антитрадиционный смысл. Такой канон рассудочно-риторического дискурса как бы противопоставляется и старому и новому, и статике традиции, как говорит Аверинцев, и динамике нового. Старому, — потому что этот новый рационалистический дискурс является строго авторским, не транслируемым. Это каждый раз — конструкция личностного мира. Но с другой стороны, современному и будущему романтическому дискурсу здесь противопоставляется признание объективных канонов и то, что Аверинцев называет творческими ценностями этого стиля: точность, отстраненность, нарочитый холод, определенный специфический юмор, который позволяет автору выстроить некоторую ироническую стратегию по отношению к традиции. Как выражается Аверинцев, используя эстетическую лексику Шиллера, такое отношение одновременно и наивно, и сентиментально, т.е. оно предполагает и растворение в рационалистической традиции, и рефлексию по поводу нее, причем каждый

раз — личную. Вторым признаком неоклассического модуса — это то, что позже, в эпоху Достоевского, назвали «всечеловечность». В XIX в. рождается представление о мировой культуре, и Гёте был одним из первых, кто употреблял это словосочетание. (Во всяком случае, изобретение выражения «всемирная литература» обычно приписывается именно Гёте.) Но дело, разумеется, не в лексике, а в том, что появился концепт, предполагающий несводимость культур друг к другу, характерную их индивидуальность, и в то же время — их постоянный диалог и взаимодополнительность. Как отмечает Аверинцев, такого не было до и не будет после, потому что уже в эпоху Гейне говорить о такого рода единстве невозможно: легче представить себе неповторимую пестроту культур, где у каждой есть нечто сугубо свое, невыразимое. В этом случае побеждает более привычный и естественный для нас шпенглеровский мотив самоценности любой культуры. Но и Гёте, и Пушкин видели другую возможность: они усматривали в индивидуальной характерности предпосылку именно всеобщности. Всечеловеческая вертикаль, как пишет Аверинцев, и наличие нередуцируемых ни к чему общечеловеческих ценностей при таком подходе — безусловная аксиома. Специфику неоклассической версии хорошо проясняет сравнение двух концептов «гения»: кантовско-гётеанской с одной стороны и романтической — с другой<sup>17</sup>. Гёте осторожно различает «гениальное» и «демоническое» (последнее у него отнюдь не обязательно имеет негативные коннотации), тогда как романтическая гениальность тяготеет к демоничности и «всечеловеческое» для нее скорее — враждебная инертная среда.

Пожалуй, именно эта неоклассическая модель «авторства» объясняет, почему сегодняшние идейные коллизии еще раз актуализировали нашу тему<sup>18</sup>. Ведь она по сути лишает прегнантности и мотив «смерти автора» и реанимацию постромантического индивидуализма.

### Список литературы:

1. Аверинцев С.С. Автор // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М.: Советская энциклопедия, 1978. То же // Аверинцев С.С. Собрание сочинений. София-Логос. Словарь. Киев: Дух и Літера, 2005.
2. Аверинцев С.С. Авторство в искусстве // Эстетика. Словарь. М.: Политиздат, 1989.

<sup>17</sup> См. указанные в списке литературы работы Асмуса, Митюшина и Михайлова.

<sup>18</sup> См. указанные в списке литературы работы Михаловой, Огурцова, Рикёра. Из них можно извлечь очерк расстановки полемических позиций в споре об авторской субъектности.

3. Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. То же // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
4. Аверинцев С.С. Гёте и Пушкин // Собрание сочинений. Связь времен. Киев: Дух и Літера, 2005.
5. Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
6. Алябьева Л. Литературная профессия в Англии в XVI-XIX веках. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
7. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М.: УРСС, 2004.
8. Вудманси М. Гений и копирайт // Новое литературное обозрение. 2001. № 48.
9. Митюшин А.А. Учение Гёте о природе гения // Философия искусства в прошлом и настоящем. М.: Искусство, 1981.
10. Михайлов Ал.В. Гений // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. М.: РОССПЭН, 2007. Т. 1. С. 430-432.
11. Михайлова М.В. Эстетика классического текста. СПб: Алетейя, 2012.
12. Огурцов А.П. Авторство // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: Канон+, 2009.
13. Рикёр П. Я-сам как другой. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008.

### **References (transliteration):**

1. Averintsev S.S. Avtor // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya. T. 9. M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1978. To zhe // Averintsev S.S. Sbranie sochineniy. Sofiya-Logos. Slovar'. Kiev: Dukh i Litera, 2005.
2. Averintsev S.S. Avtorstvo v iskusstve // Estetika. Slovar'. M.: Politizdat, 1989.
3. Averintsev S.S. Avtorstvo i avtoritet // Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya. M.: Nasledie, 1994. To zhe // Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii. M.: Shkola «Yazyki russkoy kul'tury», 1996.
4. Averintsev S.S. Gete i Pushkin // Sbranie sochineniy. Svyaz' vremen. Kiev: Dukh i Litera, 2005.
5. Averintsev S.S. Grecheskaya «literatura» i blizhnevostochnaya «slovesnost'» (protivostoyanie i vstrecha dvukh tvorcheskikh printsipov) // Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii. M.: Shkola «Yazyki russkoy kul'tury», 1996.
6. Alyab'eva L. Literaturnaya professiya v Anglii v XVI-XIX vekakh. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004.
7. Asmus V.F. Nemetskaya estetika XVIII veka. M.: URSS, 2004.
8. Vudmanski M. Geniy i kopirayt // Novoe literaturnoe obozrenie. 2001. № 48.
9. Mityushin A.A. Uchenie Gete o prirode geniya // Filosofiya iskusstva v proshlom i nastoyashchem. M.: Iskusstvo, 1981.
10. Mikhaylov Al.V. Geniy // Kul'turologiya. Entsiklopediya. V 2-kh t. M.: ROSSPEN, 2007. T.1. S. 430-432
11. Mikhaylova M.V. Estetika klassicheskogo teksta. SPb: Aleteyya, 2012.
12. Ogurtsov A.P. Avtorstvo // Entsiklopediya epistemologii i filosofii nauki. M.: Kanon+, 2009.
13. Riker P. Ya-sam kak drugoy. M.: Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury, 2008.