

УДК 008: 303.732.4

*А. П. Овчинникова***ОБ УНИВЕРСАЛЬНОСТИ СИСТЕМНОГО ПОДХОДА**

Что такое «культурология» или «искусствоведение», по крайней мере, в европейском смысле слова? Многие полагают, что данная область рефлексии культуры над самой собой не является, строго говоря, научным знанием. В некотором отношении это действительно так, если иметь в виду громадный массив работ, посвященных описанию жизни и творчества отдельных известных, мало известных или незаслуженно забытых деятелей литературы, музыки, живописи, театра, архитектуры, кино. Точно также трудно назвать теоретическим научным исследованием различные описания обстоятельств создания того или иного произведения, воспоминания о личных встречах с автором произведения или с самим произведением.

В таких привычных европейцу работах по культурологии и искусствоведению — можно было бы назвать их *экстенциональными*, поскольку они имеют целью расширение кругозора, объема нашей эрудиции, раздвижение границ эстетического чувства или попытки предложить читателю тот самый способ восприятия произведения, которым воспользовался сам культуролог или искусствовед, — в таких работах особенно ценится как раз красноречие, которое в отдельных случаях сравнимо, а то и превосходит выразительные средства автора. Здесь не испортишь кашу маслом — чем лучше (образнее, остроумнее, неожиданнее, ярче, смелее) сказано, тем лучше, тем выше ценится автор. Работы данного типа и сами являются искусством, а не наукой. Нельзя же о прекрасном произведении говорить сухим и скучным языком формул и схем, сводящим на нет какие-либо эмоции.

Однако немало и таких культурологических и искусствоведческих работ, прямой (а не косвенной) целью которых является достижение какого-либо ясного и отчетливого результата: лучшего или просто иного понимания произведения искусства, повышение мастерства творческого деятеля, установление максимально плодотворной коммуникации автора,

актера, исполнителя с аудиторией, обучение первичным навыкам творческой работы, иногда — исправление неэстетичных дефектов. Данного типа работы как бы отвечают на вопросы «как», «как сделать», а не на вопрос «что?», именно они напоминают научное исследование, а по сути и являются таковым. Труды этого вида можно назвать *интенциональными*, или *структурно-интенциональными*, они направлены не на расширение сферы исследуемого предмета, а на углубление в его структуру, раскрывающую его смысл, на предъявление предмета в виде некоторой модели или образца деятельности.

Авторы такого рода работ должны быть обеспокоены не столько метафорами, сколько повышением строгости рассуждения, получением однозначного результата, а то и получением такого вывода, который невозможно получить, когда внимание сосредоточено на красноречии. В естествознании для данной цели используют формальные средства — языки логики, математики, теории информации, различного рода схемы. Использование определяемых понятий и фиксированных правил получения одних утверждений из других способствуют тому, что ученые могут «договориться» — относительно одинаково понимать друг друга, а следовательно, применять знание практически.

Кажется, что такой путь культурологии и искусствоведению или заказан вообще, или, по крайней мере, ограничен. Ведь использование логико-математического аппарата в физике или даже математической лингвистике обусловлено тем, что сам предмет исследования существенным образом упрощается — упрощается до модели, в основе которой лежит представление о родовидовых отличиях, о множествах, о классах вещей, об отношениях типа равенства или формально-логического следования. Сами классики современной физики говорят о том, что за строгость и точность, достигаемую при использовании языка математики, они, по необходимости, вынуждены платить существенным ограничением своего предмета, довольствоваться «изображением наиболее простых, доступных нашему опыту явлений», что при этом они движимы всего лишь желанием «...уйти от будничной жизни с ее мучительной жестокостью и безутешной пустотой... в мир объективного видения и понимания ...и наслаждаться спокойными очертаниями, которые кажутся предназначенными для вечности ...создать в себе простую и ясную картину мира для того, чтобы оторваться от мира ощущений ...попытаться заменить этот мир созданной таким образом картиной» [9, с. 39–40].

Эйнштейн подчеркивает, что «этим занимаются художник, поэт, теоретизирующий философ и естествоиспытатель, каждый по-своему» [9, 40], но культурологу и искусствоведу почти нечего делать с наработанными в классической науке средствами исследования. Слишком сложен объект культуролога и искусствоведа, слишком ограничена возможность говорить об искусстве и культуре объективистски (ведь важно не то, что в произведение художника, музыканта, актера или писателя заложено «на самом деле» и для всех зрителей в одинаковой мере, а как

раз возможность интерпретировать его разными способами), слишком призрачна возможность что-либо описывать количественными средствами (не станем здесь говорить о счастливых исключениях, вроде математического представления «золотого сечения» в живописи), измерять эталоном, хранящимся где-нибудь в Севре под Парижем.

Правда, остается еще возможность рассматривать искусство так, как это делал в 60-х годах, хотя и не по отношению к искусству, а по отношению к культуре в целом, Абраам Мольт — в виде «интеллектуального аспекта искусственной среды, которую человек создает в ходе своей социальной жизни» [4, с. 83], и рассуждать о нем в терминах теории массовых коммуникаций, т.е. на языке математической теории информации и контент-анализа, во вполне объективистском духе. Однако такая социокультурная математическая модель искусства способна заинтересовать, скорее, не искусствоведа, а социолога культуры — ведь на вопросы о возможностях измерения собственно «эстетической информации», о способах анализа характера, о качестве понимания и взаимопонимания в конкретном акте языковой коммуникации Мольт никакого удовлетворительного ответа не предложил.

Именно подобные соображения привели — а это было еще в начале XX века (в работах В. Дильтея, баденской школы неокантианства, М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера и др.) — к постановке вопроса о необходимости для гуманитарных наук особой гуманитарной методологии. В частности, разводились по разные стороны человеческого познания *объяснение*, как цель естественных наук, и *понимание*, которое становилось прерогативой дисциплин, изучающих человеческое бытие и специфику объектов культуры. Полагалось, что другого человека, тексты и, наконец, самого себя следует не объяснять через подведение под всеобщий и безличный закон (через так называемое номологическое объяснение), а понимать, истолковывать в качестве именно единичного и уникального путем эмпатии, интуиции, сочувствия, а также путем вслушивания в язык, который «говорит человеком»: «Человек не только живое существо, обладающее среди прочих своих способностей также и языком. Язык есть дом бытия, живя в котором человек экзистировал, поскольку, оберегая истину бытия, принадлежит ей» [7, с. 203].

Эта программа двух расходящихся методологий, как стало ясно к концу XX столетия, не была выполнена и, по-видимому, не могла быть выполнена. Слишком многие вопросы оставались без ответа. Ни один естествоиспытатель не согласился с тем, что он только объясняет, но не понимает при этом природу и свой конкретный (может быть, неповторимый!) объект. Никто из них не собирался отдавать идею красоты на откуп лишь искусствоведам. В. Гейзенберг говорил, например, что со времен античности существовало два понятия красоты — как «правильного согласования частей друг с другом» [2, с. 269] и как (еще по Пармениду) «свечения в материальном явлении вечного сияния единого» и что оба они связаны с представлением о целостности и отнюдь не чужды

естествознанию: «... в точном естествознании, как и в искусстве, главный источник распространяемого света и ясности заключается в красоте» [2, с. 282].

Есть соблазн сохранения единой методологии человеческого познания не на естественнонаучной, а на гуманитарной основе. И основания как будто имеются. Естествознание — не более чем один из фрагментов «жизненного мира», так же, как и поэзия, не выходит за пределы языка, «дома нашего бытия». Природные феномены тоже «...выступают предметом понимания в своей культурной приобщённости, в своей способности быть потенциальным или актуальным фактором бытия человека. Соответственно и их понимание совершается по параметрам этого социокультурного бытия, которое полностью исчерпывает «герменевтические» свойства природных объектов» [3, с. 36].

Однако тогда становится актуальным ответ на вопрос том, что же такое герменевтический метод. Если методом считать некоторые операции познания и практического действия, предназначенные для достижения определенного результата, т.е. последовательность рационально контролируемых извне и вполне воспроизводимых другим человеком шагов, которые направлены на получение того же самого конечного итога, то герменевтическое исследование с его свободным парением в неструктурированном концептуальном мире, с бесконечным поиском все новых смыслов истолкования объекта и с его «герменевтическим кругом» понимания, проблема которого, по Хайдеггеру и Гадамеру, состоит вовсе не в том, чтобы подвести какой-либо итог и на этом из круга выйти, а в том, чтобы в этот круг войти — именно с целью поиска все новых и новых углов зрения на данный предмет, такое исследование может быть названо «методом» лишь в приблизительном, размытом, а может быть, и в метафорическом смысле слова.

У такого метода (если это «метод» — ведь сам Гадамер был склонен считать его не методом, а искусством) есть, по крайней мере, два существенных недостатка. Во-первых, он ни в коей мере не преследует цели практического преобразования и достижения определенного результата. Он только непрерывно расширяет круг наших интерпретаций. Во-вторых, он, этот метод, фактически не воспроизводим другим пользователем. Ведь каждый новый исследователь будет опираться на собственное «пред-понимание», на свой «пред-рассудок» и, особенно, на свое слышание некоторого конкретного языка. Ни о какой однозначности понимания, ни о какой конструктивности, ни о какой объяснительной силе речи не ведется. По-видимому, герменевтические навыки работы чрезвычайно полезны для самого искусства, для художника, который как раз и стремится быть уникальным. Но не все то, что хорошо для культуры и искусства, хорошо и для культурологии и искусствоведения, во всяком случае, для его интенциональной ветви.

Между тем развитие структурно-интенциональной риторики было бы обеспечено, если бы она обратила свое внимание, как это характерно,

по-видимому, для всех научных дисциплин (известно ведь со времен Канта и затем Маркса, что зрелость знания определяется именно степенью использования математических наработок), не только на творческий поиск новых концептов истолкования текста и коммуникативной ситуации, но и на относительно «технологическую» сторону дела — на поиск возможных структур, инвариантных и воспроизводимых способов их реализации.

Что это за структуры, которые можно было бы обнаружить в культуре и искусстве вообще, и в риторике в частности? Ясно, что ни числа, ни величины, пусть даже бесконечно малые, ни идеи евклидовой или неевклидовой геометрии, ни современные топологические идеи существенной роли в культуре и искусстве не играют, в этом герменевтика безусловно права. Но все же...

Обращает на себя внимание, что как ученый, инженер, политик или философ не обходятся без слова «система» (достаточно вспомнить бесчисленные ссылки на «систему знания», «систему референции», «теорию как систему», «систему философских категорий», «систему общественных отношений», «систему химических элементов», «транспортную систему», «систему государственного управления» и т.д., и т.д.), так и культуролог и искусствовед (во всяком случае, интенционального типа) могут лишь с трудом обойтись без этого слова. И речь здесь вовсе не обязательно о структуралистах (в поэтике Р. Барта анализ «полноценных знаковых систем», как он их называет, и якобы «неполноценных» — неязыковых «коммуникативных систем, основанных на принципе аналогии» [1, с. 297]), для которых упоминание «систем», казалось бы, дело естественное и обычное. Но кто и кого принуждал говорить, скажем, о «системах» К. Станиславского, М. Чехова или Б. Брехта? А о «системе работы актера над собой»? Или о различных «системах интерпретации художественного произведения»? О «системах языковой культуры», о «технике речи как системе», о «системе эстетических ценностей», о «языке искусства как символической системе», «системе художественных стилей»?

Все эти устойчивые словосочетания образовались вряд ли случайно. По-видимому, думая о каком-то предмете как о системе, мы можем получить о нем больше сведений, чем если бы мы думали просто о наборе его свойств. Система работы актера над собой — это не совокупность необходимых действий, а организация последовательности действий, подчиненных определенной задаче. Система эстетических ценностей — это не просто набор свойств произведений искусства, а такой набор, в котором каждое свойство поддерживает другое и все они вместе могут создать как бы одно общее свойство.

Но ведь существуют теории различных систем, различные теории систем и даже общие теории систем. Нельзя ли воспользоваться какой-либо из них в процессе культурологического или искусствоведческого анализа, в частности, в процессе анализа риторики как языковой коммуникации?

На этом пути могут встретиться два возражения.

Первое носит весьма глобальный философско-метафизический характер, направлено против тезиса об объективности результата системного исследования: всяческое структурирование действительности является следствием структурной организации языка, из которого исследователь не может выйти — ведь он живет в этом языке. Рациональный анализ является логическим анализом нашего собственного проговаривания языка (либо проговаривания языком нас), а не реальности. То, что мы называем структурой предмета, на самом деле не имеет онтологического статуса. Состояние до операции структурирования, «представляло собой недифференцированный универсум всевозможных шумов и звуков, соединяющихся вполне беспорядочно. Некая система начинает действовать, наделяя смыслом что-то такое, что первоначально этим смыслом не обладало... Пока системы нет и пока это нечто не надделено кодом, в нем возможно бесконечное количество сочетаний, которые обретут смысл только ПОЗЖЕ, после наложения какой-либо системы» [10, с. 20].

Но практически так ли уж важно решение онтологической задачи? Предположим, что У. Эко прав и что действительно «структурные модели имеют смысл, только если НЕ ставится вопрос о происхождении коммуникации» [10, с. 24]. Что это меняет? В книге А. Цофнаса [8, с. 110—117] формулируется *принцип структурной толерантности к натурально-метафизическому решению*, согласно которому, применительно к данному случаю, вопрос об объективной либо субъективной реальности коммуникативных структур не более важен, чем споры математиков о природе числа: эти споры, хотя и интересны в философском плане, не мешают математикам относительно однозначно понимать друг друга и надеяться на практическую интерпретацию выводов — независимо от метафизических оснований взглядов каждого из них.

Иначе говоря, мы можем, например, думать, что мир произведений искусства «на самом деле» представляет собой кладезь бесконечного многообразия всяческих структур, а мы только *черпаем*, по мере надобности, их оттуда, обеспечивая себе возможность трактовать эту коммуникацию самыми разнообразными способами (может быть, надеясь, как и К. Леви-Стросс или Н. Хомский, обнаружить когда-нибудь «самую» глубинную структуру).

Но мы, вслед за У. Эко (или, если угодно, вслед за И. Кантом, М. Хайдеггером, Ж. Деррида и др.), могли бы думать, что всякое произведение искусства до нашего о нем представления являло собой беспорядочный универсум цветов и бесцветности, форм и бесформенности, шумов и звуков, что только мы придаем этому феномену смысл и определенную структуру.

Что меняет вторая позиция в нашем восприятии продукта художественной мысли? А почти ничего! Ведь мы представляем его именно системно (благодаря ли языку, благодаря ли усвоенным парадигмам Культуры, допустим европейской, благодаря ли врожденным и априор-

ным категориям рассудка или ещё по каким-то другим причинам), иначе представить ее невозможно. Если искусствовед говорит, что замысел художника состоял в том-то и в том-то, что именно поэтому его действие и результат работы структурированы так-то, то он это предлагает не только потому, что он сам структурирован своим языком (своей культурой, своим человеческим происхождением, архитектурной жизнью и т.п.), но и потому, что те, к кому он обращается, находятся в том же структурном поле.

И не все ли равно, что мы скажем при этом: таков мир, в котором мы живем, либо, при другом взгляде на вещи, таков мир, который мы себе создали? Единственное, на что нельзя надеяться, это на то, что удастся создать неструктурированную модель художественного произведения — нет такого способа понимания не только продукта духовной культуры, но и вообще чего бы то ни было. Всякое понимание — не более чем модель, а полагать, будто существует окончательная модель, модель всех моделей, универсальная система понимания, абсолютно и окончательно отвечающая на вопрос о том, что именно мы видим или слышим, запрещено. Здесь, как и в науке, действует попперовский принцип фаллибилизма: всякое понимание погрешимо.

Но если другого способа понимания нет, а результаты понимания не зависят от метафизической веры в объективную заданность структур, то применение системного подхода к анализу культуры и искусства оправдано. Принцип толерантности структурного исследования к метафизическим вопросам фактически принимает и сам У. Эко: «...если побуждаемый желанием вынести окончательный вердикт читатель захочет спросить себя, что за книгу он держит в руках, структуралистскую (речь идет о вере в онтологическую заданность Структуры Структур. — А. О.) или антиструктуралистскую, то пусть знает, что автор согласен с обоими ярлыками» [10, с. 31].

Второе возражение против использования системного подхода в культурологическом и искусствоведческом анализе связано с проблемой выбора адекватной концепции системного подхода.

Любопытно, что вся постструктуралистская критика логоцентризма, европоцентризма, объективистской метафизики неявно принимала то самое представление о системах и структурах, которое было характерно для классики французского структурализма (Ф. Де Соссюр, К. Леви-Стросс, Р. Барт, Ж. Лакан), а именно оно не отличалось особой четкостью. Вот что писал о понятии структуры У. Эко (со ссылками на анализ работ других авторов — А. Л. Кребера, Л. Ельмслева, А. Лаланда): «Речь идет о термине, который определяет одновременно целое, части этого целого и отношения частей между собой, об «автономной целостности внутренних зависимостей», о некоем целом, образованном слитыми воедино частями, причем все они зависят друг от друга и каждая из них может быть тем, что она есть, только во взаимосвязи со всеми остальными» [10, с. 260].

Так все-таки «структура» указывает целое, части или отношения частей? О частях *чего* идет речь? Что означает «автономия целостности» — автономия от чего? И главное: разве лишено структуры то, что образовано *не* «слитыми воедино частями»?

Столь аморфное понятие структуры, как справедливо отмечает У. Эко, дает возможность числить по ведомству структурализма и Аристотеля, и Дильтея, и Гуссерля, и Шелера, и Кассирера, и Маркса, и вообще всех, кто интересовался исследованием форм. Но и сам У. Эко, якобы вслед за Ф. Соссюром, который говорил, что «язык — это система, все части которой могут и должны рассматриваться в их синхронной взаимосвязи» [5, с. 152–153], предпочитает не различать «систему» и «структуру», а точнее, рассматривает «структуру» как более общее и более фундаментальное понятие, говорит о «прячущемся за соссюровской «системой» понятии структуры» [10, с. 267].

А между тем различие это существенно отнюдь не только для исследователя культуры и искусства. В работе основателя одесской школы системных исследований А. И. Уёмова собрано и обобщено несколько десятков определений «системы» [6, с. 98–125]. В результате было получено два (двойственных друг другу) определения — таких, что остальные определения должны быть признаны либо логически некорректными, либо следовать из предлагаемых в качестве частных случаев.

Согласно первому определению, системой может быть признан «любой объект, в котором имеет место какое-то отношение, обладающее ...заранее определенным свойством» [6, с. 120].

В этом определении заранее фиксированное (но вовсе не обязательно четко осознаваемое) свойство — а в разных случаях это могут быть: замысел художника, автора литературного текста, его решение работать в определенном стиле или жанре, выполнение требований или норм определенной культуры, предполагаемая функция произведения и т.д. — является *концептом* системного представления. Чаще всего он не формулируется явно, а лишь имеется в виду. При этом концепт определяет системообразующие отношения неоднозначно, что оставляет простор для творчества как автора, так и интерпретатора.

Структурой выступают некоторые отношения (в частных случаях — фабула или последовательность действий, например, актера), а именно такие, которые способны воплотить этот замысел-концепт, — но вовсе не вся система в целом! Структура — может быть, самый важный дескриптор, т.е. характеристическое свойство системы, именно на неё, главным образом, направлено внимание искусствоведа-интенционалиста. Но системный подход тем и отличается от структурного подхода, что при системном подходе структуры рассматриваются не отдельно от вещей, а вместе с вещами, которые интерпретируются.

Материал, на котором выполняется структура, выступает *субстратом*. Иначе говоря, субстрат системы — это та вещь, на которой реализуется структура. Таким образом, системным представлением называ-

ется процедура превращения *любого* объекта в субстрат для некоторой структуры, соответствующей заранее зафиксированному концепту.

Второе определение понятия «система» предполагает, что в качестве системы может рассматриваться любой объект, некоторые свойства которого находятся в заранее фиксированном отношении [6, с. 121]. Здесь уже концептом (заранее предполагаемой основой системного представления объекта) является фиксированное отношение: например, форма стихосложения, предполагаемые коммуникативные отношения (допустим, отношение «автор — интерпретатор — зритель», интенция художника). Роль структуры выполняет уже не отношение, а какой-то набор свойств данного предмета, соответствующий данному концепту.

Каждая из этих вербальных дефиниций получила соответствующее определение еще и в формальном языке, предназначенном как раз для представления структур. Определения легли в основу так называемой общей параметрической теории систем — со своими закономерностями, типологией систем по значениям системных параметров и проч.

Таким образом, в параметрической теории систем объекты не делятся на те, которые изначально, т.е. «по своей природе» являются либо системами, либо таковыми не являются ни при каких обстоятельствах. Благодаря принципу универсальности системного подхода [8, с. 122–134] сохраняется уверенность, что предмет интенционального исследования культуролога и искусствоведа (конечно, без претензий на то, что культурология и искусствоведение этим и исчерпывается!) *всегда* можно рассмотреть в системном виде (с другой стороны, всегда сохраняется возможность любую систему представить в несистемном виде и именно в таком ею интересоваться).

Само по себе системное представление не позволит ответить на множество вопросов содержательного плана — о том, что чувствовал художник, когда создавал свои произведения и на какие чувства адресата он рассчитывает, где он взял или как получил свой оригинальный взгляд на интересующий его предмет, какими обстоятельствами обусловлена его интуиция и т.п. Но само по себе системное представление не цель, а только средство системного подхода.

Многие характеристики предмета интересов культуролога и искусствоведа, хотя это и не всегда осознается, не могут быть определены иначе, чем через предварительное рассмотрение этих предметов в системном виде. Это, например, такие свойства: способность к самовосстановлению (*регенерации*) — применительно, скажем, к некоему жанру искусства; *элементарность* — к примеру, при ответе на вопрос, можно ли считать самостоятельным произведением искусства элемент поэмы, когда его, этот фрагмент включают в школьную хрестоматию; *имманентность*, т.е. наличие (или, соответственно, отсутствие при неимманентности) свойства структуры системы охватывать элементы только заданного объекта или включать еще и нечто за его пределами (при интерпретации художественного текста, при характеристике языковой комму-

никации, когда помимо коммуникантов и средств коммуникации предполагается еще и нечто в социальном контексте); *стабильность* — способность произведения или культурного акта сохранять свои свойства при тех или иных изменениях в его структуре; *валидность* (сила) — способность системы изменять вещи, включаемые в ее состав (часто обсуждается вопрос о том, как значение слова меняется в системе языкового общения. Валидность обсуждается, когда говорят о силе воздействия искусства на человека и т.д.); *завершенность* — свойство системы не допускать присоединения новых элементов без того, чтобы данная система превратилась в другую. А кому не приходилось встречаться с попытками определить природу *уникальности* произведения искусства? А что означает *целостность* — степень связности художественного произведения, понимания любого текста вообще, взаимопонимания в речевой коммуникации, и можно ли эту целостность как-то различать по степеням?

Все эти вопросы предусматривают обращение к значениям различных системных параметров, которые (что очень важно для культурологии и искусствоведения: «числа», «множества», «фигуры», «величины» явно периферические понятия культурологического и искусствоведческого исследования!) не определяются количественно и которые в параметрической теории систем не только получили свои дефиниции, но и соотносены по мерам их корреляции. Устойчивые корреляции значений системных параметров рассматриваются в виде неколичественных системных закономерностей, позволяющих, как и всякие закономерности науки, объяснять явления, делать предсказания, ставить задачу о получении систем с заданными параметрами, строить обоснованные рассуждения и аргументировать в спорах. Но на первом этапе применения системного подхода в культурологии и искусствоведении, пожалуй, наибольшее значение имеет, во-первых, сама попытка увидеть традиционные проблемы под иным углом зрения, через призму относительно строго сформулированной концепции, и, во-вторых, стремление превратить какую-то часть культурологии и искусствоведения из свода ни для кого не обязательных мнений культурологов и искусствоведов всех времен и народов в разновидность рационального знания, одинаково приемлемого для всех, кто разделяет его основания.

Наконец, без системного анализа не обойтись и при рассмотрении диалога культур. Если верно то, что говорил К. Г. Юнг о разных типах концептов (экстравертном и интровертном), принятых европейской и восточной культурами, то ясно, что и здесь речь идет о разных способах системного представления, а если говорить о конвергенции культур, то этот разговор окажется более взвешенным и доказательным при переводе в русло проблемы синтеза систем. Но это — уже другая тема.

Л и т е р а т у р а

1. *Барт Р.* Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. — М., 1989.
2. *Гейзенберг В.* Значение красоты в точной науке // Гейзенберг В. Шаги за горизонт: Пер. с нем. — М., 1987.
3. *Доказательство и понимание.* — К., 1986.
4. *Моль А.* Социодинамика культуры: Пер. с фр. — М., 1973.
5. *Соссюр Ф.* Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. Труды по языкознанию. — М., 1977.
6. *Уемов А. И.* Системный подход и общая теория систем. — М., 1978.
7. *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. — М., 1993.
8. *Цофнас А. Ю.* Теория систем и теория познания. — О., 1999.
9. *Эйнштейн А.* Мотивы научного исследования // Эйнштейн А. Собрание научных трудов. — М., 1967. — Т. 4.
10. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — СПб., 1998.