

И. С. Белова, Л. Ф. Салимова

Герменевтические игры постмодернистского театра

В статье анализируются герменевтические поиски театра рубежа XX–XXI вв. на основе такого сложного материала, каким являются биография, философские идеи и даже имидж основателя немецкой классической философии Иммануила Канта. Авторы предприняли попытку сохранить в определении жанра «золотую середину» между театральной рецензией, театроведческой реконструкцией спектакля и историко-философского исследования. Подобного подхода требовали цели драматургов, написавших практически одноименные пьесы: «Иммануил Кант» Томаса Бернхарда и «Кант. О «Критике чистого разума» Марюса Ивашквичюса, и режиссеров, поставивших по ним свои спектакли (Кристиан Люпа и Миндаугас Карбаускис). Невозможно было обойти молчанием также и основные факты биографии Канта, к которым обращается современный театр, узнаваемые характерные черты личности философа и всемирно известные идеи его учения. В итоге сложилась своеобразная «двойная» герменевтическая композиция: авторы исследования интерпретируют результаты истолкования в театральном пространстве драматургами, художниками-сценографами и режиссерами специфического историко-культурного «текста» по имени Кант. Безусловно, в круг задач исследования не входило сравнение театрального «прочтения» Канта с точки зрения большей или меньшей аутентичности каждого спектакля. Скорее, более важным и увлекательным результатом поиска оказалась богатая палитра смыслов, нюансов и ценностных акцентов, открывшаяся в процессе соприкосновения глубин классической философии и современного театра.

Ключевые слова: герменевтика, постмодернистский театр, время, категорический императив, чистый разум, игра.

I. S. Belova, L. F. Salimova

Hermeneutical Games of the Postmodern Theater

The article analyzes the hermeneutic search of the theater abroad in the XX–XXI centuries. It is based on a such complicated matter as biography, philosophic ideas and even image of the founder of German classic philosophy Immanuel Kant. The authors attempted to represent the golden mean between theatre review, theatrolological reconstruction and historical and philosophical study in the determination of the (articles) genre. This approach is required not only by the playwrights' aim (the authors analyse plays «Immanuel Kant» by Thomas Bernhardt and «Kant. Critique of Pure Reason» by Marius Ivaškevičius), but also by directors' visions (Krystian Lupa and Mindaugas Karbauskis). It is also impossible to pass by the main facts of Kant's biography that are pointed out by the modern theatre; it is also impossible not to mention in that context Kant's bright personality and his philosophical ideas, well known worldwide. In the end we get a double «hermeneutic» composition: the authors analyse Kant's personality as a «text» through the context of playwrights' vision, which is refracted through scenographers' vision, which THEN is refracted through directors' vision into the aesthetics of their theatres. Of course, the task of the study was not a comparison of the theatrical «reading» of Kant from the standpoint of greater or lesser authenticity of each performance. The more important and exciting research result proved a rich palette of meanings, nuances and accents of value, which was revealed in the collision of the depths of the ground of classical philosophy and the modern theater.

Keywords: hermeneutics; postmodern theater; time; categorical imperative; pure mind; game.

На рубеже XX–XXI вв., буквально в течение неполных двух десятилетий, в театральном пространстве появились две «кантовские» версии: в 1996 г. в постановке польского режиссера Кристиана Люпы во Вроцлаве и в 2013 г. в постановке Миндаугаса Карбаускиса в театре имени Вл. Маяковского в Москве. Оставляя без ответа вопрос о диалоге или оппозиции двух этих версий, невозможно не предпринять попытку выяснения другой проблемы – что именно привлекло внимание драматургов и режиссеров нашего времени в творчестве и личности Канта? Как справедливо отмечалось в одном из критических отзывов на московский спектакль, «во взаимодействии философов и театра явное преимущество на стороне мыслителей: они много и глубоко исследовали театр (Ари-

стотель, Гегель, Ницше, не говоря уже о сегодняшних философах-постмодернистах), пьес же о философах мало. Главная трудность в том, что профессиональные драматурги не владеют философскими знаниями на таком уровне, чтобы адекватно передать сложные теории театральным языком» [10]. Думается, что каждую отдельную попытку обращения к философской территории следует рассматривать индивидуально, что и предпримут авторы статьи ниже.

Приступая к задаче интерпретации спектаклей, в которых, в свою очередь истолковываются идеи, личность, оценки такого философского феномена, каким является для истории культуры Иммануил Кант, авторы стремились в исследовании придерживаться той

формулы герменевтического понимания, которая была сформулирована Г.-Г. Гадамером. Сердцевиной этой работы интерпретатора является признание существования дистанции, разделяющей настоящее и прошлое, «свое» и «чужое», которая подлежит продумыванию. Перевоплощение невозможно. Дело заключается не в том, чтобы отождествить себя с автором и тем самым преодолеть зазор между его и своим опытом, а в том, чтобы, отдавая себе отчет в неустранимости этого зазора, применить опыт автора к себе; не переместиться в ситуацию автора, а соотнести несомое им сообщение со своей собственной ситуацией. Иными словами, цель интерпретации текста Гадамер усматривает не в «воспроизведении», а в «произведении» смысла, не в «реконструкции» замысла, а в «конструировании» его. Не правда ли, это выглядит вполне режиссерской задачей по своей сути? [3, с. 72–75, 81, 329].

Сегодня, наверное, бесполезно искать уважительные причины того, что в нашей стране (в отличие от остального мира) драматургия Томаса Бернхарда практически не известна, на русский язык до недавнего времени (1999) не переводилась и не ставилась. Может быть, это объясняется «некоммуникабельностью» его искусства, может быть, его драматургия «не нашла» в России своего режиссера... Но впервые российский зритель увидел спектакль по пьесе Бернхарда в рамках Чеховского фестиваля в Москве, а один из театральных критиков даже определил его как «волшебный» [8]. О пьесах Бернхарда пишут как о продолжении традиций от Метерлинка и Крэгга до Мейерхольда и Брехта с использованием большинства свойственных им театральных и драматургических приемов. Разницу же обнаруживают в итогах: если у «классиков» возникает надежда на прорастание гармонии из хаоса, то у австрийского драматурга «мир, прикрытый тюлевой шторкой порядка и житейской обустроенности, ...по ходу пьесы раззавливается черными провалами дисгармонии, в прорехи художественного космоса слепо и черно глядится вселенский хаос» [1, с. 19–20]. И одной из ключевых нот в этой мелодике абсурда для Бернхарда является убежденность человеческого разума в своих возможностях и прогрессе цивилизации, столкнувшаяся с трагическими последствиями собственных амбиций.

Практически каждая пьеса у него начинается с неожиданного эпиграфа, который ставит вопросительные знаки перед читателем, а иногда является своеобразным «руководством к

действию» для режиссера и зрителя. Пьесе «Иммануил Кант» предпослан эпиграф из Антонена Арто: «...что вовсе не означает, будто на театре всенепременно следует изображать жизнь...» [1, с. 243]. И в спектакле Кристиана Люпы возникает странная обманчивая атмосфера на палубе корабля, везущего в Америку профессора Канта, сопровождаемого супругой (!), верным попугаем Фридрихом и слугой, да пожалуй, еще – эпизодически возникающей туманностью.

Жанрово это выглядит как набор фарсовых ирреальных зарисовок – обрывков болезненного, затуманенного сознания, подписывающих приговор рационализму XX в., всей научно-технической революции с ее прогрессом, всей эмпирике. Прусский гений отправляется за помощью в лечение глаукомы на американский континент, несмотря на то, что всеми фибрами души ненавидит «все американское». Родной Кенигсберг звучит как ироничная издевка, очередная шпилька, напоминающая лишь о действительном факте из биографии Канта. Символическое пересечение Атлантического океана – это пересечение не столько пространственных, сколько временных границ. Люпа сталкивает на этом корабле-ковчеге человечества прошлое, настоящее и будущее, одновременно умело сочетая заложенные в пьесе биографические намеки и современные реалии.

Ироническое восприятие подобной реальности порождает жонглирование временными и пространственными категориями, что создает для режиссера новые возможности осмысления принципов «свободной (кантовской!) игры», где феномен Канта становится олицетворением не просто прошлого, а скорее – всемирно признанного авторитета в постижении и прославлении разумности и нравственности человека. Псевдо-биографический Кант (а точнее – общепринятый имидж философа), произвольно дарующий Люпе свою философию, стирается как нечто гениальное, оставаясь в спектакле лишь флером своих теорий, вложенных в уста попугая, тупо заучившего слово «императив». Кант – юродивый по своей природе, в мыслях, рассуждениях и поведках, заблудившийся в пересечениях временных нитей. Заторможенность, некоторая отчужденность от реальности, гиперболизированные смехотворные капризы по мелочам, выдающие большой разум, скрывают чуткое обостренное ощущение перемен. На глазах зрителя происходит развенчание величия разумного, целесо-

образного познания хаоса этого мира сквозь призму осмеянного гения немецкого философа. Великий Иммануил Кант (Войчех Земяньский), выведенный режиссером как тщедушный, помутившийся рассудком старик, сжимающий в руках палку-указку, с бессмысленным, пустым, тщетно пытающимся всматриваться в океанскую даль взглядом, бесконечно повторяющий кажущиеся полной бессмыслицей обрывки своих философских «открытий». В драматургии Бернхарда повторение – один из излюбленных приемов, а если учесть еще и ту особенность, что в текстах повторы напечатаны без знаков препинания, то легко представить себе, какое впечатление производит точно так же произнесенный текст.

Помимо этого, Люпа концентрирует внимание зрителей на наиболее известной конкретной черте характера философа – педантизме, гиперболизируя ее до масштабов маниакальной точности и скрупулезности. Квадратный, «геометрически правильный» Кант с его назойливым желанием «знать идеальную линию», укутывать ноги пледом в определенное время и определенным образом, проверять лично каждое зерно, которое дается Фридриху. Так навязчиво, в духе Бернхарда, в спектакле звучит мотив тупого заучивания, повторения, бессмысленности системного подхода.

Иммануил Кант превращен в этом спектакле в мощи человеческого духа и величия, воплощающие в себе дисквалификацию человеческого разума (да еще и чистого!).

Налет искусственности его существования отражен и в костюмном решении – стилизованные одежды XVIII в.: профессорский пудренный парик и черный сюртук, выглядящие полным анахронизмом на фоне современной публики. Настоящее обозначается в интермедиях-зарисовках публики на корабле, главными персонажами среди которой являются представители золотой молодежи, в наркотическом тумане бесчинствующие на палубе под звуки электронной музыки. Люпа сталкивает в этом эпизоде фоновые неназойливые лирические мелодии романса из прошлого, которые подавляются искусственными, агрессивными звуками современности. На стыках этих режиссерских приемов рождается будущее, окрашивающееся не менее трагическими и мрачными красками, чем и все предыдущие картины жизни, особенно остро это проявляется в сцене «танцующего» Канта, сорвавшего с головы парик, с безумно расширившимися глазами.

Время и пространство – это то, чем так часто любит играть постмодернистский театр. Всевоз-

можные преломления и искривления реальности, стирание границ вообще, буквальное уничтожение времени как такового. Синкопирование или континентность? Режиссер Миндаугас Карбаускис в театре им. Вл. Маяковского в 2013 г. ставит свой спектакль «Кант» по пьесе литовского драматурга Марюса Ивашквичюса, вставая на путь эквилибриста, отправляясь в пространство философии Иммануила Канта.

Балансируя на грани биографических соответствий-несоответствий, экзистенциальных рассуждений, Люпа решает символическую картину помутившегося, затуманенного сознания человека рубежной эпохи, потерявшегося на этом корабле жизни, сквозь реальную, работающую в спектакле, туманность на палубе. Карбаускис же закладывает в саму конструкцию спектакля, в его построение принцип системы, основываясь на философии Канта, жонглируя ее смыслами: «система <...> принадлежит и объекту познания, и мышлению... <...> система требует метода. Контур целого должен предшествовать частям». Чем не режиссерское решение спектакля? Думается, особое значение для решения кантовской темы в этом спектакле имеет известное «двоемирие», сформулированное философом как мир явлений (феноменальный) и мир сущности (ноуменальный), которые не сводимы друг к другу человеческим сознанием, но последнее не оставляет усилий для их синтеза, для перехода от первого ко второму. Отсюда возникают возможности совершенно иной «зыбкости», работает принцип барокко – «все – не то, чем кажется». И перед зрителем сентябрь – но яблоки не падают; петух, который поет не понятно где и почему; племянница, которая вовсе не является таковой. На каждом шагу зрителя поджидает новая герменевтическая ловушка-провокация, попадая в которую, отдаешься на волю *игровой* стихии, успевая произнести про себя только «Господи, Господи...», (вслед за проповедником Иоганном Шулцем). Не случайно одной из повторяющихся метафор в адрес «Критики чистого разума» является «лабиринт».

Псевдооткрытое пространство корабля и океана за его бортом Кристиана Люпы выглядит противопоставлением узким закоулкам лабиринта художественных смыслов, предложенных творческим тандемом создателей спектакля (М. Карбаускис – С. Бархин). Казалось бы, чего проще и яснее – пространство и время спектакля озвучены со всей определенностью: место – Кенигсберг, столовая в доме Канта; время – осень

1783 г. Но не таковы миры Канта. Сразу несколько временных потоков пересекают игровое пространство, погружая зрителя в некий вакуум времени, где оно может останавливаться и запускаться вновь в мгновение ока. «Время вращается, господа. Время само собою. И бывает – одна сейминутность на другую налазит. Переслаиваются орбиты», – утверждает старший проповедник Иоганн Шульц, персонаж Игоря Костолевского. Эта идея времени самого по себе звучит и в самой философии Канта, где в ноуменальном мире оно изначально присуще человеческому уму, определяется как «априорная форма мышления». Режиссер разминает эту теорию в самой ткани спектакля и через образ Мартина Лямпе (Анатолий Лобецкий), слуги Канта.

«Как я доказал, что нет никакого времени», – словами Канта говорит слуга, транслируя идеи философа в непринужденной, обыденной, почти шутовской форме. В одну секунду на глазах у человека проносится вся его жизнь в мельчайших подробностях, в одну секунду, пока поднимается дуло мушкетона, нащупывается курок. Поток мнимого времени останавливается. Выстрел! Время встало. Мартин в оцепенении находится в пространстве своего сознания. Звучит тревожная музыка, сквозь нее прорываются в отдалении реальные звуки фортепиано и реплики Канта. Движение вокруг продолжается и одновременно ведется внутренний диалог Мартина и его бывшей возлюбленной Фрице. Карбаускис останавливает время. Пространство этой комнаты в одну секунду расширяется просторами воспоминаний, мыслей и чувств Мартина.

«Времени нет», но, когда часы перестают идти и их чинит другой слуга, Кауфман, это вызывает у героев тревогу, и в первую очередь – у Канта. В исполнении Нияза Гаджиева Кауфман приобретает inferнальные мотивы. В руки чуть ли не самому сатане вручается хоть и мнимое, но время, что не предвещает ничего хорошего. Спектакль «Кант» (с неожиданным игровым подзаголовком – О «Критике чистого разума») становится «преобразователем» философских рассуждений в художественную целостную форму. Режиссер выводит две противоположности, исходящие из теории антиномий Канта и преобразованные в ее символические образы. Любовь и долг – вещи разные. Долг любить – бессмыслица. Кауфман является воплощением не только дьяволиады в спектакле, но и транслятором идеи худшего, ходульного проявления долга из «Критики чистого разума». В отличие от него, некая «хамелеонность», возмож-

ность существования в нескольких ипостасях, свойственная Мартину, претворяет антиномию Канта в жизнь, где антитезис звучит как «долг, рожденный любовью». Прусский гений ценит в Мартине именно личность, способную на реализацию самосознания, а соответственно обладающую свободой. Свобода – это не значит бесчинства, но выбор и возможность перехода из одного качества в иное, не нарушая свободу другого человека. «Как на такого сердиться? Природа, чистая природа!» – усмехаясь, говорит Кант. Выдворить Мартина из дома, как ему предлагает Иоганн Шефнер (Виктор Запорожский), и заменить Кауфманом он просто не может, и не только в силу двадцати пяти лет жизни «бок о бок», но и в силу взаимопроникновения и невероятного понимания между ними. Помимо того, Мартин – реальный транслятор идей Канта вовне. В исполнении Анатолия Лобецкого Лямпе – это в первую очередь человек мыслящий, находящийся, что называется, «в теме» разговора, свободно играющий по правилам и также непринужденно их нарушающий, не лишенный хитрости. Ведь именно Кант одним из первых в истории философии заявил о том, что для человека нет ничего серьезнее игры, она не только и не столько «обучает» человека социальности, но именно в ней коренятся возможности человека освоить указанное выше «двоемирие», справиться с воображаемым «как бы». Она непринужденна и «освежает всю творческую жизнедеятельность» [5, с. 81–82].

Игра «Найди Канта» – это путешествие по лабиринтам режиссуры с несколькими уровнями. Только вот вопрос – где режиссер и драматург играют по правилам, а где нарушают их?

В немногочисленной театральной критике сценографическое решение (Сергей Бархин) интерпретировалось либо как университетская аудитория, где зрители занимают место слушателей, а площадка, где обедает Кант со своими соотрапезниками, – кафедра; либо как древнегреческий амфитеатр со сценой-ареной; либо как шестигранный «эзотерический символ, условной модели мира», – по мнению театрального критика Романа Должанского [6]. Ярко-красный бархат декорации порождает и еще одну метафору – образ цирковой арены, где явление персонажей происходит по принципу антрэ. Именно так в пространство спектакля врываются Фоби Грин (Юлия Соломатина), две монахини (Светлана Немоляева, Вера Панфилова), а постоянным артистом (весь вечер на арене!) является Мартин. Юмористическое, нередко сатирическое начало

спектакля располагает к дроблению его на отдельные скетчи-зарисовки, что признает в одном из своих интервью и сам режиссер.

Когда Кант (Михаил Филиппов) рассуждает о том, что за столом должно быть многочисленное общество, но не более числа муз и не менее числа граций, в итоге получается шесть человек. Драматург усаживает за обедом лишь пятерых, шестым оказывается Мартин Лямпе – негласный участник бесед, исключение из правила. *Тезис*: обедать в одиночестве – это остаться наедине со своими мыслями, работа которых не прекращается. *Антитезис*: обедать в компании – это возможность прекратить работу мысли, но в то же время развить ее, исходя из общей беседы. Застольная беседа, по Канту, – это великое искусство, где нет места работе, ведь беседа отвлекает и развлекает обедающих. Застольный разговор – искусство игры, а не дело. В спектакле за неприужденностью существования актеров на площадке, ведущих «свободную игру» – беседу, завуалировано обращение к сложным философским категориям, высказываемым с легкостью повседневной речи. Так, балансируя на грани соблюдения и нарушения правил «свободной игры», работает режиссер и в самой конструкции спектакля.

Трагические эпизоды предсмертных воспоминаний и страх, произвольно витающий в атмосфере, фарсовые зарисовки анекдотических ситуаций, комедийный поцелуй с последующим мелодраматическим танцем монахини Анны-Регины... Буквально все мыслимые театральные жанры пересекаются в спектакле Карбаускиса, в то время как спектакль Люпы существует в контексте лишь двух: фарса и трагедии.

Если же вернуться к проблеме уровней понимания, то первый уровень будет вполне понятен широкой публике – сюжетно это просто сцены обеда у Канта для узкого круга друзей, приятно проводящих время за беседой и поеданием супа из трески – между прочим, любимого блюда Иммануила Канта. Драматург, тщательно изучая биографию кенигсбергского философа, воссоздает множество жизненных мелочей: будь то серебряные приборы, выдаваемые лично философом, подлинные истории из своей жизни, рассказываемые им; стулья и скатерть, взятые с картины Эмиля Дерстлинга «Обед у Канта». Повседневный коричневый сюртук из вельвета с крупными металлическими пуговицами словно сошел с самого портрета (правда, изменив комплектацию хозяина). Необыкновенная доброта, мягкость и

внимательность, свойственная самому философу в жизни, воплощается актером Михаилом Филипповым так, что в этом контексте несколько теряет свою значительность глубина философского гения Канта. В сюрреалистическом же контексте Бернхарда и Люпы снимаются с повестки дня и личность Канта, и его философия. Они предстают в искаженном виде, вынося тем самым приговор разуму XX в. Второй уровень – это лабиринты философии, которые оказываются введенными в ткань спектакля.

«Дозировка Канта» в каждом из спектаклей своя, уникальная. Оба спектакля можно отнести, по выражению критиков, к «театру для гурманов». Безусловно, существует опасность не только что-то «вычитать» из этих театральных «текстов», но и «вчитать» в них от имени собственного опыта. Однако возникает впечатление, что перед нами – одна из версий кантовского категорического императива: «Никогда не относись к другому как к средству, но всегда только как к цели». Концентрированный вариант, наиболее близкий по своей природе идеям философа, где человек сам по себе является целью, а не средством, возникает в постановке Театра им. Вл. Маяковского. Кант, лишенный философии, компенсируется режиссерским решением, наполняющим идеями «Критики чистого разума» диалоги персонажей спектакля. Именно через театральный эквilibrium и «свободную игру» оказывается возможным распределить основные теоретические постулаты Канта по спектаклю. Целостный образ философа возникает лишь тогда, когда зритель способен «считать» все теоретическое богатство мыслителя, данное в разрозненном виде в пространстве постановки. И рефреном звучит кантовская задача – «мне интересен человек», и достигается высоко ценимая самим философом «полнота» существования.

Перед нами играют и Канта, и в Канта, и Кантом во всех возможных и невозможных «падажах» и вариациях, создающих многоуровневую систему смыслов. Общеизвестными сведениями, своеобразным имиджем философа (то есть, скорее, Кантом) жонглирует Томас Бернхард, а вместе с ним и Кристиан Люпа, для которых обращение к кантовской теме становится лишь подсобным материалом, средством, на основании которого возможно вынесение приговора систематическому познанию, и рефрен Канта звучит иначе – «я должен знать правильную линию». Эта «линия» необходима драматургу и режиссеру, чтобы поставить человеческий разум лицом к

лицу с его катастрофическими последствиями. Не случайно в финале пьесы Канта встречаются санитары психиатрической клиники.

В обоих спектаклях границы между Кантом, его биографией, философией и жизнью стираются по-разному; в каждом из них пространство взрывается потоком новой, неведомой, энергии будущего, которому на разных основаниях оказался необходим феномен Канта... Думается, ни один из спектаклей не дал окончательного ответа на вопросы, рождающиеся у современности в связи с этими основаниями. Как выразился Мераб Мамардашвили в его глубоких и изысканных «Кантианских вариациях», «так же как Кант не смог до конца понять самого себя, так и мы никогда не поймем, но по дороге непонимания чего-то мы что-то другое, если повезет, поймем» [9, с. 84–85]. По выражению Гадамера, герменевтике свойствен плюрализм. По выражению Карбаускиса, в хороших пьесах однозначных ответов нет. Когда же возникает новый неизвестный контекст, который не с чем сравнить, «требуется коллективный поиск ответа» на вопросы о новом, неизвестном явлении в театральном мире.

Библиографический список

1. Бернхард, Т. Видимость обманчива и другие пьесы [Текст] / Т. Бернхард ; перевод с нем. М. Рудницкого. – М. : Ad Marginem, 1999. – 719 с.
2. Ваняшова, М. Г. Петушина ночь Иммануила Канта [Текст] / М. Г. Ваняшова // Экран и сцена. – 2014. – № 7.
3. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного [Текст] / Г.-Г. Гадамер ; перевод с нем. – М. : Искусство, 1991. – 368 с.
4. Гулыга, А. В. Кант [Текст] / А. В. Гулыга. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 280 с.
5. Гулыга, А. В. Немецкая классическая философия [Текст] / А. В. Гулыга. – М. : Мысль, 1986. – 334 с.
6. Должанский, Р. Философ и девушка [Электронный ресурс] / Р. Должанский. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2360352> (Проверено 02.11.2015).
7. Кант, И. Критика чистого разума [Текст] / И. Кант. – Ростов н/Д : Феникс, 1999. – 648 с.
8. Карась, А. В. В поисках утраченного Канта [Электронный ресурс] / А. Карась. – Режим доступа: <http://www.rg.ru/2013/12/20/spektakl.html> (Проверено 02.11.2015).
9. Мамардашвили, М. Кантианские вариации [Текст] / М. Мамардашвили. – М. : Аграф, 1997. – 311 с.
10. Сафуанов, И. Занимательно о Канте [Электронный ресурс] / И. Сафуанов. – Режим доступа: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=10286> (Проверено 02.11.2015).

Bibliograficheskij spisok

1. Bernhard, T. Vidimost' obmanchiva i drugie p'esy [Tekst] / T. Bernhard ; perevod s nem. M. Rudnickogo. – M. : Ad Marginem, 1999. – 719 s.
2. Vanjashova, M. G. Petushinaja noch' Immanuila Kanta [Tekst] / M. G. Vanjashova // Jekran i scena. – 2014. – № 7.
3. Gadamer, G.-G. Aktual'nost' prekrasnogo [Tekst] / G.-G. Gadamer ; perevod s nem. – M. : Iskusstvo, 1991. – 368 s.
4. Gulyga, A. V. Kant [Tekst] / A. V. Gulyga. – M. : Molodaja gvardija, 2005. – 280 s.
5. Gulyga, A. V. Nemeckaja klassicheskaja filosofija [Tekst] / A. V. Gulyga. – M. : Mysl', 1986. – 334 s.
6. Dolzhanskij, R. Filosof i devushka [Jelektronnyj resurs] / R. Dolzhanskij. – Rezhim dostupa: <http://www.kommersant.ru/doc/2360352> (Provereno 02.11.2015).
7. Kant, I. Kritika chistogo razuma [Tekst] / I. Kant. – Rostov n/D : Feniks, 1999. – 648 s.
8. Karas', A. V. poiskah utrachennogo Kanta [Jelektronnyj resurs] / A. Karas'. – Rezhim dostupa: <http://www.rg.ru/2013/12/20/spektakl.html> (Provereno 02.11.2015).
9. Mamardashvili, M. Kantianskie variacii [Tekst] / M. Mamardashvili. – M. : Agraf, 1997. – 311 s.
10. Safuanov, I. Zanimatel'no o Kante [Jelektronnyj resurs] / I. Safuanov. – Rezhim dostupa: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=10286> (Provereno 02.11.2015).