

Культура. ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ГИПЕРТЕКСТ... (РАЗМЫШЛЕНИЯ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ)

Автор: Т. Н. СУМИНОВА

Современная социокультурная ситуация в информационном обществе способствует возникновению различных научных проблем, в том числе связанных с гуманитарным знанием. Поэтому актуальным становится рассмотрение произведения художественной культуры как целостного объекта исследования, что, на мой взгляд, существенно и интересно для ученых различных областей общественного знания - философов, филологов, культурологов, семиотиков, искусствоведов, герменевтиков, информациологов и др.

Первым уровнем существования художественного произведения как результата инновативной деятельности автора/художника является *собственно художественный текст*. В соответствии с культурологической концепцией, он представляет собой "культурный текст", "*культурную форму*" (исходный образец, или собственно художественную информацию), получающую интерпретативное воплощение "в конкретном материальном продукте, поведенческом акте, социальной структуре, информационном сообщении и оценочном суждении" [Флиер, 2000, с. 147 - 148], иными словами, все последующие воспроизведения посредством различных дискурсов и контекстов выступают как *артефакты* культуры [Красноглазов, 1995; Флиер, 2000; 1995].

Собственно, понятие "*текст*", зародившееся в теории лингвистики, за короткое время стало *одним из ключевых концептов в гуманитарной культуре XX-XXI вв.* Проблема "текста", возникшая на пересечении лингвистики, поэтики, литературоведения, семиотики, начала активно обсуждаться в гуманитарном познании лишь со второй половины XX в. Поэтому на сегодняшний день пока еще не существует достаточно целостного исследования, посвященного изучению *текста произведения художественной культуры*, исторически созданного и социально организованного феномена.

Роль текста состоит, как я полагаю, в том, чтобы быть своеобразным носителем социально значимой информации, в качестве которой могут выступать различного рода сигналы, сообщения из внешней среды, объекты окружающей действительности, реальности, имеющие знаковый, семиотический, информационный характер и воспринимаемые в виде определенного кода, символа, знака, знания, смысла. Таким образом, получается, что текст - везде, то есть по сути весь опыт человечества, цивилизаций *de facto* зафиксирован различными культурными кодами и топосами.

Текст можно считать метафорой социального пространства, или социосферы, которая организована по языковому принципу. Как и весь мир, текст принимает активнейшее участие в креации и трансформации информационного пространства. В онтологическом понимании он есть событие, или событийный континуум художественной культуры.

С у м и н о в а Татьяна Николаевна - кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и антропологии Московского государственного университета культуры и искусств.

Важно подчеркнуть, что текст любого произведения, а тем более художественного, обладает целым рядом функций: информационной (характерной для информационной эпохи), смыслообразующей (отсюда он - генератор смыслов), инновативной, или креативной, коммуникативной, а также социальной, или социокультурной, свидетельствующей о роли и значении текста для культурогенеза в целом, а также удовлетворения конкретных информационных потребностей определенных социальных страт.

Социокультурная функция текста произведения художественной культуры способствует как возникновению множества дискурсов, присущих различным социальным индивидам, так и порождению бесчисленного количества метатекстов. В целом текст художественного произведения выполняет три основные функции: выработку новой информации; передачу информации; хранение информации (или функцию памяти). Последняя функция художественного текста проявляется в его отношении к предыдущей, например культурной, традиции ("память жанра", по определению М. Бахтина).

При этом текст художественного произведения является материалом для интеллектуальных реконструкций, которые соединяют культуру с ее предшествующими этапами развития и восстанавливают возможные разрывы и лакуны в традиции. Взаимодействие и накопление художественных текстов, их существование в виде переводов и многочисленных интерпретаций в системе различных культур способствуют обогащению мировой художественной культуры. В соответствии с этим "строится" существование текста произведения в мире художественной культуры (артосфере), ноосфере и инфосфере.

В современном семиотическом понимании текст, уходя от своего статичного, пассивного состояния как носителя определенного смысла, становится ярким, динамичным, внутренне противоречивым феноменом. Исходя из этого, можно утверждать, что, действительно, *все, в том числе и реальность, есть Текст, Информация, существующая независимо от нас и созданная Высшим Разумом.*

Полагаю, что важным этапом в развитии теории текста явилась эпоха *постмодернизма*. Именно представители постструктурализма (неоструктурализма) - Р. Барт (поздний), Ж. Бодрийар, Ф. Гваттари, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ю. Кристева, Ж. Лакан, Ж. -П. Лиотар, М. Фуко, У. Эко сделали "текст" центральным понятием философии, который можно считать "эмблемой" безвластия и культурного плюрализма. Ключевым термином в поливариантном спектре постструктурных подходов к феномену "текст" выступило понятие *"интертекстуальность"*, введенное в 1967 г. Кристевой под влиянием публикаций Бахтина и канонизированное в работах Барта.

Появление генетической критики способствовало синтезу различных наук - лингвистики, герменевтики, филологии, истории, семиотики, психоанализа. Это, безусловно, сказалось на расширении представлений о понятии "текст" как объекте исследования. Если ранее в качестве объекта научного интереса генетической критики был только художественный (а именно литературный) текст и художественное слово, то в последнее время ученые исследуют и нотные партитуры, и киносценарии, и математические тексты, и графизм рукописей.

Как философская категория "текст" является, на мой взгляд, сложным образованием, находящимся на ином уровне, нежели дискурс и собственно произведение, а "ткань" художественной культуры, как и культуры в целом, сплетена из разнообразных дискурсов (кодов). В свете культурологических, семиотических и информациологических оснований "текст" понимается как речевой, или знаковый, или информационно-семиотический, или просто информационный феномен.

Важно подчеркнуть, что собственно художественный текст как некая замкнутая в себе целостная, семиотическая, информационно емкая система именно в процессе социального бытия, культурной коммуникации становится произведением, некоей разомкнутой, открытой системой, распространяющей заложенные автором идеи, которые и есть "жизнь произведения" (Ю. Лотман).

Вследствие этого весьма любопытной оказывается одна из важнейших проблем современной гуманитаристики, в том числе философии, культурологии, информациологии, семиотики, герменевтики, эстетики, психологии и т.д. - проблема *дихотомии понятия*-

тий "текст" и "произведение" художественной культуры [Суминова, 2004]. Тем более, что во многих, в частности литературоведческих, работах эти два термина применяются "недифференцированно" [Лукин, 1999]. Над этой проблемой, но с разных точек зрения размышляли, например, Барт, Бахтин, Деррида, Кристева, Лотман и другие известные ученые.

Согласно сложившимся в последние десятилетия постулатам информатиологии, мы живем прежде всего в мире информации, в инфосфере, облекающей и пронизывающей все и вся. Информация может выступать в различных видах и формах, то есть быть зафиксированной и не зафиксированной на каком-либо носителе каким-либо способом, материалом и инструментом. Естественно, что не вся информация может и должна быть зафиксирована - в идеале это касается только достойной, важной информации, или сообщения, или знания. Одновременно с фиксацией информация приобретает социокультурную значимость и превращается в собственно текст, текст произведения.

Существенно то, что каждое художественное произведение есть текст, рассматриваемый в его социальных связях с окружающей исторической реальностью, историей его создания автором, реципиентом и т.д. Полагаю, что конкретный текст художественной культуры - некая определенным образом структурированная информационная система, а произведение - лишь его форма, так называемое "обрамление", например текст скульптурного произведения, текст кинопроизведения и т.д. В подтверждение приведу колоритное высказывание Барта: "Произведение можно держать в руке, текст только на кончике пера".

Сегодня весьма важно применение системного подхода в рассмотрении понятий "текст", "произведение", а также "текст произведения" (в данном случае художественной культуры). Ведь именно системное изучение любых научных явлений, в том числе обозначенных мною, позволит создать целостное и гармоничное представление о них.

Основываясь на информационно-семиотическом подходе, полагаю, что создаваемые художниками тексты произведений представляют собой *информационно-насыщенные объекты* (или культурные формы, или информационные ресурсы) их *духовных всплесков*, заключающие в себе сильнейшую *энергетику* и вместе с тем *"Клондайк" смысла*, всякий раз воспринимаемый по-разному, в соответствии с различными причинами и т.д. Действительно, обладая полисмысловой структурой, текст художественного произведения - носитель внеситуативно значимой информации, сведений, идей, умонастроений, знаний, иными словами, смыслоцентрическое духовного и практического опыта тех или иных личностей, сфер деятельности, социальных страт, культур, цивилизаций. Информационная хаотичность, многогранность, смысловая многозначность и многочисленность вариантов истолкований текста художественного произведения позволяют определить его как некий *"хаосмос"* (Эко), обладающий удивительной, уникальной и специфической структурой или морфологией.

Отсюда можно сделать вывод, что текст произведения художественной культуры является собой многогранный объект исследования различных наук (философия текста, филология, культурология, семиотика, коммуникативная, когнитивная и структурная лингвистика, структурная и генеративная поэтика, герменевтика, психология, неориторика). Это составная часть Текста культуры (или культуротекста) в целом, основной элемент существующей коммуникативной системы, функционирующей в социальном и в то же время информационном пространстве.

Вторым уровнем художественного произведения как текста является *контекст*, отражающий элементы общей культурной компетенции автора и непосредственную социокультурную реальность, влияющую на содержательный компонент создаваемого или уже созданного текста произведения. Необходимо отметить, что собственно *контекст* (лат. *contextus* - тесная связь, соединение, согласование) есть *общий смысл социокультурных условий, ментальных состояний эпохи, превалирование социальной и индивидуальной психологии, что действенным образом влияет на художника (автора) в процессе создания того или иного текста произведения и способствует уточнению смыслового значения последнего.*

Проблемой контекста и осмыслением данного понятия (относительно текста произведения и в тесной взаимосвязи с ним) занимались различные ученые. Среди них М. Бахтин, Н. Гилберт, А. Лосев, Ю. Лотман, М. Малкей, Х. Ортега-и-Гассет, Г. Рейхенбах и др.

Полагаю, что контекст - синтез мировоззренческих, эмоционально-психологических, инновативных, социокультурных и информационных аспектов, характерных для самого субъекта креативной/инновативной деятельности - автора/художника и поддерживаемых его личным опытом и целым рядом различного рода предпочтений и отношений к окружающей действительности, реальности. Поэтому контекст выступает в качестве когнитивной субстанции, влияющей на дальнейшую интерпретацию и креатирующей смысловое поле текста произведения. Контекст можно представить в виде некоего первичного смысла, вложенной идеи - экзистенциала, который спровоцировал как содержание текста произведения, так и целый спектр смысловых вариантов интерпретаций.

Подчеркну, что любой текст произведения художественной культуры, являя собой некий культурный продукт, объект, появившийся посредством инновативного процесса переработки идеальной, то есть духовной информации, в большинстве случаев создается на основе некоторой социокультурной обстановки - контекста, влияющего на художника и предполагающего (в процессе рецепции и интерпретаций) обращение к нему. Характерны в этом отношении соображения одного из наиболее значительных искусствоведов XX в. Г. Зедльмайра, который отмечает, что "произведение искусства возникает как бы в вольтовой дуге между "воззрениями" художника (в данные мгновения его творчества) и задачей, поставленной ему сообществом, в рамках которого он творит; это не обязательно должно совершаться в форме задания... На обоих полюсах этой дуги помимо индивидуальных факторов действуют также и общие. Они принадлежат..., как и сам человек, трем сферам бытия: биологической, социологической и духовной" [Зедльмайр, 2000, с. 120]. А собственно установка их характера и способа взаимодействия в каждом отдельном случае есть задача эмпирического искусствоведческого исследования. Именно в контексте этих проблем появляется более глубокий смысл выдвинутого этим ученым яркого лозунга "История искусства как история духа".

Полагаю, что, отражая определенный контекст (смысл) конкретной исторической эпохи и внутреннего мира, мировоззрения, а также культуру, биографию, жизненный опыт художника, текст художественного произведения сам по себе обладает собственным, заключенным и трансформированным в нем смыслом, который в любой иной социокультурной ситуации и у любого реципиента вызовет иной спектр смыслов. Таким образом, изменение внешнего контекста приводит к изменениям и внутреннего (текстового) контекста, и смысла произведения.

Художник, создающий текст произведения, естественно относится к какой-то определенной исторической и социокультурной эпохе, а реципиент (со своим внутренним миром) в силу ряда причин - к иной. Для того чтобы понять то или иное художественное произведение, необходимо обратиться к определенному контексту, то есть к истории создания и многочисленным интерпретациям текста, а также к биографии автора. Исходя из этого, можно сделать вывод, что история текстов художественных произведений есть "история их создателей и отчасти... их читателей" [Лихачев, 1990, с. 176]. Однако в данном случае нас интересует только автор-художник.

Действительно, художественное произведение исторично и возникает (в большинстве случаев) как ответ на вопросы своего времени. Таким образом "рождаются" его содержание и форма: идеи, темы, образы, композиция, жанры, язык (напомню, представители формализма утверждают, что поэтическое произведение, например, "живет и возникает не как отблеск чего-то другого, но как замкнутая в себе языковая система" [Kaysner, 1956, p. 5]), то есть в целом информационно-семиотическая или информационная сущность.

Традиционно считается, что именно в данных исторических условиях произведение должно быть изучено, понято и объяснено. В этом заключается основа исторического подхода к исследованию художественной культуры и в первую очередь ее "сердцеви-

ны" - искусства. Однако больший интерес вызывает ее изучение с иных позиций, точек зрения, философских установок и т.д., что позволяет наиболее широко интерпретировать все ту же информационно-семиотическую, информационную составляющую текста художественного произведения и представлять спектр ее понимания и постижения.

Необходимо отметить, что текст художественного произведения обладает объективным и субъективным содержанием. Первое отражает историческую и окружающую действительность, реальность в целом, обуславливающую создание того или иного текста произведения. Субъективное содержание последнего проявляется в тех оценках, а также в том освещении, которые предлагает художник, изображая трансформированный на свой "вкус" объективный или субъективный мир. В качестве примера могут послужить авторские отступления в романе Л. Толстого "Война и мир".

Важно, на мой взгляд, подчеркнуть, что для французских генетических критиков (мне близка их точка зрения), изучающих процесс создания и понимания того или иного произведения, контекст есть "каждая из промежуточных стадий работы над произведением, находящаяся между источником и окончательным текстом (заметки, переписывание заметок, разные черновики)". Кроме того, Д. Феррер рассуждает и о памяти контекста, удобной модели "для понимания взаимодействия генезиса произведения с биографией автора или же, например, с социальными полями, как их определяет Бурдьё" [Феррер, 1999, с. 235]. Показательны в этом аспекте рукописи от Ф. Петрарки до Ф. Понжа.

Так, рукописи Стендаля придают новый пространственный характер хронологическому и биографическому контексту. Их поля можно назвать дневником творчества писателя, отражающим хронологию и материальные обстоятельства работы (чернила, стол, свет...), а также собственно состояние души, социальной и профессиональной жизни автора-художника. Любопытно и то, что каждый этап его работы и любая правка тщательно датированы и локализованы (то, что было создано им в итальянской провинции, представляется ему качественно иным, нежели то, что написано в атмосфере Парижа). Изучая эти рукописи, можно сделать вывод, что писатель как бы хотел поймать тот момент, когда собственно произведение, по словам П. Валери, "отчуждается, то есть перерастает автора, действующего однонаправленно, в то время как произведение есть результат взаимодействия разных состояний, неожиданных случаев; что-то вроде сочетания точек зрения, первоначально независимых друг от друга" [Lefevre, 1926, p. 107 - 108]. Стендаль отмечает все повествовательные параметры, а материальные отметки этой регистрации физически обрамляют создаваемый текст произведения и становятся плотным контекстом, то есть со-текстом, который активно участвует в эволюции текста художественного произведения.

Итак, *контекст есть некоторое "окружение", фон текста, способствующий его осмыслению*. Скорее всего, контекст формируется задолго до самого процесса восприятия текста произведения в виде различного рода предположений и интуиции. Как предпосылка понимания текста он представляет собой целостную систему динамически меняющихся отношений, закрепленных в человеческом сознании. Это проблемное, информационно-семиотическое, или просто информационное, поле сознания обладает своей структурой. Например, Л. Выготский справедливо указывал, что "слово получает смысл в *контексте* предложения, предложение - в *контексте* строфы, абзац осмысляется в *контексте* главы и т.д.. в более широкой перспективе книга понимается в *контексте* творчества автора, автор - в *контексте* литературы и т.д. (курсив мой. - Т. С.) [Выготский, 1986, с. 215].

Полагаю, что собственно текст произведения художественной культуры "бытует" в контекстах как адресанта, так и адресата, имеющих диалогическую и диалектическую взаимосвязь. Эти диалогичность и диалектичность развития текстов способствуют воссозданию духовного Универсума прошлого культуры (в том числе художественной), а также появлению и трансформации новых смыслов текстов, проектированию будущего.

Размышляя над создаваемой художником реальностью, напомним, что, например, Деррида рассматривал весь мир в категориях текста, вследствие чего он текстуализиро-

ван. Художник создает художественную текстуализированную/семиотическую/информационную реальность. Как культуротекст/инфотекст она являет собой: 1) совокупную, целостную информационно-семиотическую или, точнее, информационную систему текстов произведений, художественных образов, отражающих художественную концепцию окружающей действительности, реальности, мира и личности художника; 2) "зеркало" контекста.

В качестве третьего уровня текста художественного произведения выступает профессионально формируемый *гипертекст*. Характерные особенности постмодернистского текста - его многоуровневая организация, принцип монтажа, нелинейность структуры, фрагментарность и т.д. Достаточно легко все это может быть представлено именно в гипертексте как современной информационной (компьютерной/виртуальной) технологии, "приспособлении", пришедшим на смену классическому модернистскому интертексту.

В связи с тем, что гипертекст - образец нелинейной структуры, он позволяет легко переходить от одного фрагмента текста к другому. Отсюда цитатное заглавие художественных текстов постмодернизма предстает переменной величиной, наполнение которой вариативно, и "мерцает" множественностью всевозможных вариантов интерпретаций.

Креатируемый текст художественного произведения предполагает многообразные и многочисленные интерпретации, наращивание смысла/информации, но, как я полагаю, только лишь текст, созданный в традициях постмодернизма, "выделяется" присущей ему информационной открытостью, поливариантностью интерпретаций, активным "сотрудничеством" с реципиентом/потребителем смыслов/информации. Это способствует утверждению плюрализма, обогащению смыслового/информационного пространства, артосферы, ноосферы и инфосферы, которые в целом олицетворяют собой информационный/космический банк данных.

Итак, несмотря на разнообразные трактовки, гипертекст есть некоторая совокупность четко организованных/структурированных культурно-исторических кодов/знаков/информации с различными способами передачи и восприятия текстов, представленных в вербальном и невербальном виде.

Полагаю, что *гипертекст* представляет собой *синтез всех высказываний, мнений, текстов, образующих биографические (автобиография, дневники, мемуары, письма и т.д.), искусствоведческие (учебные, учебно-вспомогательные, популярные, научные, научно-популярные и т.д.) и информационно-вспомогательные материалы (базы данных, аналитико-синтетические работы - пособия, указатели, рефераты, обзоры, аннотации и т.д.)*.

Исходя из механизма "межтекстовых отношений" этот гипертекст, по аналогии с термином Эко, логично обозначить как "эхокамера", в которой все тексты отдаются друг другу эхом, эхом времени. Обратившись к ним, можно наиболее полно представить жизненный и творческий путь мастеров искусств, раскрыть специфику создания того или иного текста художественного произведения и т.д. Важно подчеркнуть, что гипертекст текста художественного произведения являет собой (как уже отмечалось) "нелинейный лабиринт", заключающий в себе и одновременно (при обращении к нему) раскрывающий образ мира того или иного художника, критика, исследователя и, естественно, реципиента, постигающего представленную информацию/смыслы.

Одной из специфических черт, характерных для такого гипертекста, является то, что, погрузившись в эту виртуальную текстовую, семиотическую, информационную реальность, достаточно сложно "вернуться" назад, в объективную действительность, а нередко такого желания и вовсе не возникает, поскольку происходит "полная загрузка" мозга гиперсвязями текста как целостного информационного мира.

Естественно, что современное понятие гипертекста связано с компьютерными виртуальными реальностями. Собственно понятие "виртуальная реальность" - одно из сравнительно новых понятий неклассической эстетики, одно из современных философских, культурологических, психологических, искусствоведческих, семиотических, информациологических и иных феноменов. Так, уже сегодня существует особая художественная

литература и даже один ее классик - М. Джойс, создавший роман "Полдень", который можно читать только на дисплее компьютера. В этом тексте художественного произведения, кроме традиционных предложений, имеются маркеры, гипертекстовые ссылки, позволяющие, переключая "кнопки" и высвечивая, например, имя какого-либо героя, изменять сюжет, попадать в прошлое и будущее, менять расположение эпизодов и т.д., в чем и заключается философия (в том числе семантика возможных миров).

Попадая в качественно новую виртуальную картину художественного/информационного мира, автор/реципиент осуществляют активный поиск информации/смыслов и ориентации в пространственно-временном континууме мировой культуры. Все это позволяет говорить о создании гиперреальности¹ гиперреального мира, поскольку "сделанный" и существующий на компьютерном экране текст есть свертхтекст, свертхреальность, свертхсемиотическая, свертхзнаковая и свертхинформационная реальность, субстанция, позволяющая по-новому, с позиций языка и знака/информации трактовать представляемый информационный мир, в качестве какового выступает конкретный текст художественного произведения.

По гипотезе лингвистической относительности (Э. Сепир и Б. Л. Уорф) именно язык, посредством которого зафиксирован тот или иной текст произведения, всякий раз по-новому членит реальность, в том числе виртуальную. И только посредством языковых игр могут быть созданы те или иные интертекстуальные произведения, позволяющие реципиентам/потребителям информации с различной лингвистической подготовкой, культурой и мышлением по-разному подходить к "прочтению" текстов художественных произведений.

Обращение к тексту художественного произведения как к гипертексту, а также путешествие по нему как по удивительно яркому, информационно емкому, семиотически оформленному пространству, контексту лишней раз свидетельствуют о необходимости постановки достаточно важной и серьезной проблемы, связанной с семиотикой, информатикой, культурологией, психологией, философией интер- и гипертекста. Однако это не входит в задачи данной статьи.

Согласно информатологии, *текст произведения*, как и само произведение, *есть информация, зафиксированная на любом материальном носителе*. Она же в соответствии с информационно-аналитической деятельностью, занимающейся созданием, хранением и трансляцией информации - документографией - представляет собой документ, а в соответствии с книговедческой парадигмой - книгу. Текст произведения художественной культуры можно определять, согласно той же информатологической концепции, и как *информационный ресурс*.

Все это подтверждает гипотезу о том, что в современном информационном обществе художественное произведение выступает в качестве информационного ресурса, воспринимаемого как трехуровневый текст: 1) *собственно текст произведения*, созданный конкретным автором; 2) *контекст произведения*, отражающий элементы общей культурной компетенции автора и непосредственные социокультурные условия, повлиявшие на содержательный компонент произведения; 3) *гипертекст художественного произведения*, включающий все изложенные мнения и суждения о нем, получившие фиксацию в биографической, научной и художественной критике, информационно-вспомогательных материалах и т.д. Кроме того, все эти уровни художественного произведения сами по себе и в целом представляют *инфотекст*, информационный мир, образующий информационную сферу, пронизывающую ноосферу со всеми ее составляющими.

¹ Термин введен Бодрийаром и считается одной из фундаментальных идей современной постмодернистской рефлексии (Д. Лион).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986.

Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб., 2000.

Красноглазое А. Б. Функционирование артефакта в культурно-семантическом пространстве. Автореф. докт. дисс. М., 1995.

Лихачев Д. С. О философии художественного творчества. СПб., 1990.

Лукин В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. М., 1999.

Суминова Т. Н. Проблема дихотомии и определения понятий "текст" и "произведение" художественной культуры // Ученые записки МГУКИ. Вып. 26. М., 2004.

Феррар Д. Шапка Клементиса. Обратная связь и инерционность в генетических процессах // Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999.

Флиер А. Я. Культурогенез. М., 1995.

Флиер А. Я. Культурология для культурологов. Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии, М., 2000.

Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einföhrung in die Literaturwissenschaft. Bern, 1956.

Lefevre F. Entretiens avec Paul Valery. Paris, 1926.