

Ирина Гуркало

ТРАДИЦИОННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОДЕРНА В КРИТИЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ ЮРГЕНА ХАБЕРМАСА

Спор о «модерне» занимает центральное место в западной философии последних десятилетий. Чаще всего слово «модерн» употребляется как название особого стиля в искусстве XX века. В философских дискуссиях понятие «модерн» (нем. «die Moderne» и англ. «modernity») закрепилось как совокупное обозначение исторической эпохи нового и новейшего времени. Слово «модерн» применяют потому, что главной чертой этой эпохи является непрерывная модернизация, стремление к новому, к быстрым изменениям; применяется в противовес традиционалистским эпохам с их пассивным историческим развитием.

Цель исследования – проанализировать развитие традиционных идей модерна в работах Юргена Хабермаса с целью преодоления границ объективации разума путем создания образа новой субъективности. Актуальным остается вопрос о рамках проекта модерн: является ли он границей между традицией, которая не поддается уничтожению, и постмодерном, где человек освобождается от вечных истин метафизики, или проект модерна – это всего лишь последняя стадия истории рационализации? Сегодня очевидно, что в обществе исчезает целостность индивида; проект модерна подводит к моменту, который полностью переворачивает историю западной мысли, ведь современный человек не существует согласно универсальным правилам разума.

Ю. Хабермас один из первых привел в систему разрозненные идеи и умонастроения модерна и постмодерна, возвел их истоки к понятиям и формулам, возникшим еще в XIX в. Хабермас считает, что Гегель был один из первых, для кого эпоха модерна стала проблемой. Необходимо удостовериться в гегелевском понятии модерна, чтобы в дальнейшем можно было проследить исследования модерна.

Гегель использует понятие модерн в историческом контексте как понятие эпохи: «новое время» есть «время модерна» [6, с. 12]. Хабермас ссылается на Козеллека, который считает, что историческое сознание, выражающее себя в понятии «модерн» или «новое время», конституировало некий взгляд с позиции философии истории – рефлексивное представление о собственном местоположении, обусловленное горизонтом истории в целом. «Кожна історія крізь призму часових вимірів співвідноситься із відповідною їй “сучасністю”, яка або охоплює всі виміри часу, або ж може тлумачитися лише у співвідношенні з минулим і майбутнім, в якому розчиняється будь-яка сучасність» [2, с. 275]. Каждая история есть история своего времени, и каждая история была, есть и будет

историей современности. История выступает как единый, неоднородный, порождающий проблемы процесс, а время – ограниченный ресурс, который способствует решению проблем. Гегель вводит понятие «Дух времени», тем самым характеризуя современность как переходный период. «Нетрудно видеть, – пишет Гегель в предисловии к «Феноменологии духа», – что наше время есть время зарождения и перехода к новому периоду. Дух порвал с до сих пор бывшим миром своего наличного бытия и своего представления о себе и готов погрузить его в прошлое и трудиться над своим преобразованием... Легкомыслие, как и скука, распространяющиеся в существующем, неопределенное предчувствие чего-то неведомого – все это предвестники того, что приближается нечто иное. Это постепенное измельчание... прерывается восходом, который сразу, словно вспышка молнии, озаряет картину нового мира» [1, с. 6]. Таким образом, мир модерна отличается от предыдущего мира тем, что перед ним открыта дорога в будущее, он проходит этапы становления из самого себя; это что-то новое, полностью отличное от прошлого, так как формирование происходит по собственно заданным ориентирам и критериям. «Новое время», или «мир модерна» носит характер непрерывного обновления, где происходит разрыв с прошлым. Модерн видит себя однозначно самоотнесенным. Этим объясняется неустойчивость самосознания и самопонимания, динамика попытки «определить» себя не исчерпана и сегодня [6, с.14].

По мнению Хабермаса, проблема самообоснования модерна стала осознаваться прежде всего в сфере эстетической критики, чтобы проследить это, он ссылается на труды Ганса Роберта Яусса [5, с. 8], где приводится краткая предыстория этого понятия. Слово «modernus» впервые было употреблено в конце V века для отграничения только что официально признанной христианской современности от римско-языческого прошлого. Варьируется содержание, термин modern всякий раз обозначает сознание эпохи, которая соотносит себя с эпохой ушедшей, рассматривает себя как результат перехода от старого к новому. И это относится не только к Ренессансу, но люди считали себя «современными» и при Карле Великом, и в эпоху Просвещения, во времена знаменитого «спора древних и новых». Теперь чары античного мира той или иной современности померкли с приходом совершенных идеалов Просвещения, бесконечного прогресса познания в науке и приближением к моральному совершенствованию. Вследствие этих перемен возникла другая форма современного сознания, которое освобождается от всех исторических связей и сохраняет за собой лишь абстрактное противопоставление традиции, истории в целом [5, с. 9].

Теперь современное выступает в роли спонтанно обновляющейся актуальности духа времени. Отличительной чертой современного

искусства служит «новизна», которая быстро устареваеt и преодолевается новизной каждого последующего стили. Но если же просто модное, оказываясь в прошлом, становится старомодным, то современное сохраняет тайную связь с классическим. Конечно, любое произведение искусства, которое переживало свое время, всегда считалось классикой. Хабермас приходит к выводу, что этот резкий переход сегодняшней актуальности во вчерашнюю является разрушительным и продуктивным одновременно; как замечает Яусс, это и есть сама современность, создающая для себя собственную классику [5, с. 9].

Гегель первый осознал, что проблема самообоснования модерна стала философской проблемой, и при этом основным вопросом своей философии. Вследствие того что модерн пробуждается к самосознанию, возникает потребность в самоподтверждении, которую Гегель трактует как потребность в философии [6, с. 18]. Как считает Хабермас – Гегель убежден, что вне философского понятия модерна он не сможет прийти к понятию, которое философия строит как понятие о себе самой.

Гегель открывает принцип нового времени – субъективность. «Исходя из этого принципа, он объясняет как превосходство мира модерна, так и его кризисное состояние: этот мир испытывает себя одновременно и как мир прогресса, и как мир отчужденного духа. Поэтому первая попытка сформулировать понятие модерна имеет единое начало с критикой модерна» [6, с. 18]. Субъективность как принцип модерна расшифровывается у Гегеля через индивидуализм, право на критику, через автономию деятельности и через особую значимость идеалистической философии.

По убеждению Гегеля, век Просвещения просто воздвиг себе кумира в идее разума, он ошибся, поместив рассудок, или рефлексию, на место разума и тем самым возвысив конечное до абсолютного. Гегель хочет показать, что разум – это нечто большее, чем абсолютный рассудок. Хабермас полагает, что Гегеля воодушевляет опыт исторического кризиса современности принять в качестве предпосылки абсолютную силу объединения. Ориентиром служила кантовская философия морали и религии, политические идеи, освобожденные Французской революцией.

Гегель фокусируется на позитивной нравственности эпохи Просвещения. Он выступает против религии разума и акцентирует внимание на «позитивной» нравственности, которая основывается исключительно на авторитете, где ценность человека не заключается в его морали. Именно мотивы исторической эпохи подталкивают Гегеля к тому, чтобы спроектировать разум а priori как силу, которая не только дифференцирует и разламывает систему жизненных отношений, но и снова соединяет их. Принцип субъективности рождает позитивность, которая неизбежно инициирует объективную потребность преодолеть себя [6, с. 36]. Гегель вырабатывает концепт примиряющего разума,

который дает субъектам знать о себе как объединяющая сила. Разум принимает форму абсолютного знания, занимает место судьбы и знает, что всякое событие, имеющее существенное значение, а именно подлинное самопонимание модерна, уже определено, рассчитано, решено.

Макс Вебер охарактеризовал культурный модерн таким образом, что субстанциональный разум, выражающийся в религиозных и метафизических картинах мира, распадается на три момента, которые объединяются лишь формально (через форму аргументированного обоснования). В Новое время обособляются ценностные сферы науки, морали и искусства. В соответствующих культурных системах научные дискурсы, морально- и юридически- теоретические исследования, художественные производство и критика искусства институционализируются как занятия специалистов [5, с. 17]. Но подобная рационализация культуры увеличивает опасность к дальнейшему обеднению жизни. Как считает Хабермас, проект модерна, сформулированный философами Просвещения в XVIII века, состоит в том, чтобы последовательно развивать объективирующие науки, универсалистские основы морали и права, и автономную сферу искусства во всем их своеобразии, – но в то же самое время использовать на практике, т. е. для разумного устройства жизненных связей [5, с. 18].

Хабермас полагает, что ни Гегель, ни его непосредственные ученики – левые и правые – не захотели поставить под вопрос достижения модерна – все то, в чем модерн обретает свою гордость и свое самосознание [6, с. 94]. Знаком века модерна стала субъективная свобода. Став участником дискурса о модерне, Ницше отказывается от понятия разума и прощается с диалектикой Просвещения. Историческая деформация современного сознания, наполненного чем угодно, но лишённого самого существенного, заставляет Ницше в первую очередь сомневаться в том, а сможет ли модерн почерпнуть свои критерии из самого себя, – «ибо мы, современные, ничего не имеем своего» [3, с. 181].

Ницше уничтожает все, что вырывается из диалектики Просвещения. Модерн теряет свою значимость; он всего лишь последняя эпоха в долгой истории рационализации. В XIX в. эстетика в западноевропейском мышлении предпринимает попытку создать единое произведение искусства. Эти идеи были почерпнуты из опер Вагнера. Ницше прославляет Вагнера как «революционера общества» и как победителя александрийской культуры. «Государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезнут перед могущественным чувством единства, которое ведет обратно к сердцу природы» [4, с. 82]. Искусства больше не могут существовать порознь, но должны слиться в едином произведении. При этом определяющими искусствами являются поэзия и музыка [7, с. 88]. В своем стремлении создать единое

произведение и сотворить нечто, противоположное подлинному искусству, Вагнер терпит неудачу, однако это объясняется не только господством музыки над остальными видами искусств, но и тем фактом, что искусство понимается «из одного только чувствования и нарастающего грубого низведения самого этого чувствования до уровня простого кипения и бурления чувства, представленного самому себе» [7, с. 90].

Позднее Ницше отверг мир вагнеровских опер, хотя такое пробуждение чувственного опьянения породило нечто такое, что Ницше потом назовет дионисийством. Но так как Вагнер искал только усиления дионисийского начала и его разлития, а Ницше стремился укротить и оформить его, разрыв между ними был предрешен. Модерн запрещает всякое возвращение к первоистокам, а Ницше открывает новое пространство, где современное сознание соприкасается с архаическим. Мифология децентрирует современное сознание и ведет к началам человеческой природы. Ницше вспоминает о том, что Шопенгауэр обращал внимание на тот «ужас, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений, и закон достаточного основания в одном из своих разветвлений окажется допускающим исключение. Если к этому ужасу прибавить блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*, то это даст нам понятие о сущности дионисического начала» [4, с. 61]. Идея новой мифологии и обращение к Дионису как грядущему богу имеет романтическое происхождение, но Ницше прогив такой трактовки.

Первая предпосылка, которая послужила развитию идей Ницше, – это представление о том, что вместе с новой мифологией искусство придет на смену философии, потому что эстетическое созерцание есть высший акт разума. Когда в современных условиях рефлексия впадает в крайности, именно искусство, а не философия оберегает огонь абсолютной идентичности, который был зажжен в прошлом. Искусство в форме новой мифологии выступает целью и будущим философии, и после ее завершения должно вернуться к первоистокам, а именно к поэзии, которая, как отмечает Шлегель, напрямую отличается от философии и науки, морали и нравственности [6, с.101].

Просвещение, разочаровавшись в себе и истощив свои силы, обращается к культу Диониса, так как грядущий бог, который придет, мог привлечь к себе надежды на спасение. Гера в божественном гневе прогнала его, и Дионис, сопровождаемый толпой сатиров и вакханок, странствует по Северной Африке и Малой Азии, но, возрожденный благодаря мистериям, обязательно вернется. Западная Европа застыла в ожидании бога, который вернет утраченные силы истока. Так, Гёльдерлин связывает с мифом о Дионисе свой способ толкования истории, который

может нести в себе мессианское ожидание: «Все более настоятельно он дает почувствовать покинутым людям, чего же они лишены; таким образом, бог все более убедительно предвещает свое возвращение: в опасности – исток спасения [6, с. 102]. Ницше дистанцируется от романтического фона, так как уравнивание Диониса и Христа – это омоложение рационализма, а не открытие нового измерения общественной свободы. Принцип субъективности, ставший более углубленным и наделенный властью, ведет к утрате своей ограниченности.

Будучи не только учеником Шопенгауэра, но и современником Малларме, Ницше продолжает развивать романтизм модерна, но только при условии очищения эстетического феномена, который раскрывается при освобождении субъективности от самой собой, от всех теоретических и моральных примесей. Теоретическое познание и моральный поступок заслоняет действительность дионисической действительности. Искусство открывает доступ к дионисическому только ценой экстаза – ценой мучительного преодоления границ индивида, слияния с аморфной природой как внутри, так и вне себя [6, с. 103]. Такая постановка дает поворот новой мифологии в направлении «разрыва принципа индивидуации», где происходит полное отрицание модерна, но такой отказ может быть засвидетельствован исключительно благо-даря самому продвинутому искусству модерна. Здесь Хабермас замечает противоречие Ницше, «потому что он вырывает момент разума, который заявляет о себе в своенравии радикально раздифференцированной сферы авангардистского искусства, из связи с теоретическим и практическим разумом и оттесняет в метафизически преображенное иррациональное» [6, с. 104].

В «Рождении трагедии» присутствует своеобразная теодицея, вследствие которой «существование мира может быть оправдан исключительно как эстетический феномен» [4, с. 52]. Суть творческого духа заключается в удовольствии от свирепости и боли. Мир является как паутина, сотканная из притворств и интерпретаций, в основе которых нет никакого намерения и никакого текста. Эстетическое ядро воли к власти формируется в многообразии смысла и чувствительности; искусство здесь оценивается как подлинная метафизическая деятельность человека. Хабермас предполагает, что «метафизика лидерства» Ницше может быть сведена только к эстетическому, так как в эстетических феноменах, по Ницше, не может быть ни «оптического» (в смысле иллюзорно представленного), ни морального. Воля к власти является метафизическим вариантом дионисического принципа, и теперь Ницше трактует нигилизм современности как сумерки, в которых возвещается приближение отсутствующего бога [6, с. 105]. Искусство для Ницше есть нечто большее, чем имя собственное. Оно есть форма воли к власти,

которая изначально должна обосновывать взаимопринадлежность всего того, чем владеет искусство. Хайдеггер выводит общие положения сущности искусства у Ницше как о форме бытия вообще. 1. Искусство есть самая прозрачная и самая знакомая форма воли к власти. 2. Искусство необходимо понимать со стороны художника. 3. В соответствии с расширенным пониманием художника искусство есть основное событие всего сущего; сущее, поскольку оно сущее, есть самосозидающееся, созданное. 4. Искусство есть четко обозначенное противоборство нигилизму. 5. Искусство более ценно, чем истинно [7, с. 77]. В этих ракурсах обнаруживается замысел Ницше – искусство как воля к власти. «Ницше вопрошает об искусстве не для того, чтобы описать его как какое-то явление или выражение культуры – через искусство и характеристику его сущности он хочет показать, что есть воля к власти» [7, с. 78].

Хабермас приходит к заключению, что Ницше своим понятием модерна, развитым в плане теории власти, обязан демаскирующей критике разума, которая сама себя ставит вне горизонта разума. Ведь Ницше возводит на престол вкус, как орган познания, но не может легитимировать критерии эстетического суждения, потому что эстетический опыт он переносит в архаическое и разум не признает в качестве критической оценки. Эстетическое – ворота к дионисическому – превращено в другое по отношению к разуму. Ницше объявляет Диониса философом, а себя самого – последним учеником и посвященным в этого философствующего бога [6, с. 106].

Хабермас раскрывает в анализе современности у Ницше примеры гегелевской философии: концепцию модерна не выстроить без принципа субъективности, принципа непрерывного обновления, принципа самоотнесенности, замкнутости на себе. Последователем дионисического мессианизма Ницше становится Хайдеггер. Перед ним стоит задача – поместить философию на то место, которое у Ницше занимает искусство, укрепить философское мышление как арену дионисических сил. Хайдеггер стремится преодолеть метафизику и приблизиться к постмодерному мышлению. Философия Ницше есть, по Хайдеггеру, завершение метафизики в том смысле, что она возвращается к началу греческого мышления, воспринимает его на *свой* лад и таким образом замыкает то кольцо, которое образуется ходом вопрошания о сущем как таковом в его целом [7, с. 401]. Хабермас выводит четыре операции, который Хайдеггер осуществляет, полемизируя с Ницше.

Первое – это то, что Хайдеггер возвращает философию на позицию господства, возвращает ей утраченную власть. В онтологическом аспекте пред-знание определяет то, что должно осуществиться в мире, именно здесь очерчивается смысл существующего: «Всегда, если стремятся познать существующее – как дух в смысле спиритуализма, как вещество

и силу в смысле материализма, как становление и жизнь, как волю, как субстанцию или субъект, как энергию, как вечное возвращение, – всякий раз существующее является как существующее в свете бытия» [6, с. 145]. В западной культуре метафизика артикулирует это пред-знание, в ее истории отражаются эпохальные понимания бытия. Хайдеггер с помощью истории метафизики овладевает источниками света, от которых каждая эпоха судьбоносно отражает свой собственный свет.

Следующее положение, которое подталкивает Хайдеггера критиковать модерн – тоталитарное «осуществление всемирного господства Европы нового времени» [6, с. 145]. Тоталитарная сущность этого времени характеризуется глобальной технизацией природы, войны и расовой дискриминацией; все эти процессы направлены на прорыв, разрушение любых планов и практик. Это разрушение отражается на понимании бытия, пришедшее из Нового времени, где человек – масштаб и центр существующего всегда и везде, т. е. в основе любой опредмеченности, всего, что можно представить. Начиная с Декарта и заканчивая Ницше, субъективность самосознания является абсолютной основой представления. Оригинальность Хайдеггера, по мнению Хабермаса, состоит в упорядочивании субъекта Нового времени с позиции истории метафизики. Субъект превращается в субъективный мир представляемых объектов, а истина – в субъективную очевидность. Хайдеггер заключает, что сама субъективность создает нормативные обязательства, которые впоследствии оказываются идолами. Таким образом, разрушая разум Нового времени, Хайдеггер выявляет понимание модерна как ориентированной на власть субъективности, помешанной на собственном возвеличивании.

Третье положение заключает в себе идею начала и конца метафизики. В рамках модернистского сознания возникает проблема кризиса времени, «является ли это время концом европейской истории или маневрами для нового начала» [6, с. 147]. Прежде чем Хайдеггер сможет описать историю Европы периода начала метафизики и ее конца, ему придется установить соответствие, найти связь между Дионисом и задачами метафизики. Мостом этой связи служит идея онтологического различия. Хайдеггер отделяет бытие, которое всегда понималось как бытие существующего, от самого существующего; теперь бытие может взять на себя роль Диониса. «Отсутствие бытия и есть само бытие как такое отсутствие» – центральное значение истории бытия, как деструкцию забвения метафизической самости [6, с. 148].

Хайдеггер отказывается интерпретировать деструкцию истории метафизики как разоблачение, преодоление метафизики; так как саморефлексия принадлежит эпохе субъективности Нового времени, то мышление должно принимать во внимание познавательные компетентности по ту

сторону познания, по ту сторону дискурсивного мышления вообще. «Существует мышление, более строгое, чем понятийное» [6, с. 148].

Хайдеггер выходит за горизонт философии сознания только для того, чтобы неподвижно застыть в ее тени. Хабермас делает три рискованных вывода: 1. С начала XVIII столетия дискурс о модерне поднимал под разными названиями одну и ту же проблему: то, что Гегель называл потребностью в философии, превратилось от Шлегеля до Ницше в потребность критического разума в новой мифологии, и только Хайдеггер онтологизировал эту потребность как бытие, которое бежит от существующего. Эта постановка сделала непознаваемым как рационализированный мир, так и субъективистское искусство в качестве познавательной критики разума. 2. Из философии Хайдеггера следует независимое положение критики модерна от научных исследований и анализов. 3. В итоге Хайдеггер ставит себе в заслугу преодоление метафизики.

Хабермас прослеживает попытку Хайдеггера разрушить центральную опору философии модерна – философию субъективности с ее теорией взаимодействия субъекта и объекта. Сперва Хайдеггер подвергает философию субъекта деструкции ради связи отсылки, позволяющей реализовать субъект-объектные отношения, затем он возвращается к понятийным нормам философии субъекта. Это происходит, как только ставится задача понятийно представить мир как процесс случающегося в самом этом мире. Наличное бытие, *Dasein*, снова занимает место трансцендентальной субъективности, и получает статус авторства в проекте мира. Хайдеггер познает мир как процесс, исходя из субъективности утверждающей себя воли [6, с. 162].

Хабермас считает, что фундаментальная онтология неизбежно оказывается в тупике философии субъекта, так как в ней присутствуют те же ошибки, что и в классической теории познания. Как только вопрос о бытии или вопрос о познании становится главным, в обоих случаях значение имеет когнитивное мироотношение и дискурс, констатирующие факты. Теория и истины высказывания приобретают вес как собственно человеческие, нуждающиеся в объяснении приоритеты [6, с. 162].

Хайдеггер стремится преодолеть круг философии субъекта, но он не замечает, что сам этот круг связан с вопросом о бытии, который может быть поставлен только в горизонте трансцендентально модифицированной философии истока. Хабермас характеризует хайдеггеровский переворот философии с ног на голову, который в конечном итоге не решает проблем. 1. Хайдеггер отказывается от претензий метафизики на самооправдание, на последнее обоснование. «События бытия можно познать только благоговей; изобразить – при помощи нарратива; его нельзя получить и объяснить средствами и приемами аргументации» [6, с. 163]. 2. Хайдеггер отрекается, так сказать, от авторских прав *Dasein* на

набрасывание проекта мира – теперь права на творение смысла передаются самому бытию. 3. Хайдеггер отрицает иерархию мышления, отыскивающее нечто «первое», основополагающее, исходное, будь то проект традиционной метафизики или трансцендентализм от Канта до Гуссерля. И хотя Хабермас доказывает, что в философии Хайдеггера остается немало от опровергаемой «философии субъекта», становится ясно, что именно Хайдеггером вынесен окончательный приговор западноевропейскому философскому менталитету: в качестве установок познания и практики антропоцентричное мышление, гуманистическое самовосприятие и самооценка индивида себя исчерпала.

Таким образом, вопрос о модерне является ключевым в анализе современного гуманитарного знания. Современность ассоциируется с новым, отличным от прошлого, со свободой выбора и суждений, с освобождением от традиций и власти, современность никогда не пойдет по старым следам, ей характерно постоянно меняющееся иррациональное. Понятие модерн принимало разные ракурсы и временные границы, но именно в Просвещении акцент был сделан на философское измерение модерна. С точки зрения Хабермаса, «проект Просвещения» был проектом монологического разума. Разум должен научиться критиковать, изменять собственные основы, вести дискурс. Ключевым в философских трактовках модерна должен стать вопрос о внутренней связи между модерностью и рациональностью. Хабермас убежден, что впервые ясное толкование модерна предложено Гегелем, и все последующие поколения философов модерна так и не вышли за рамки предпосылок и аргументации гегелевской философии. Принцип субъективности принимает нормативную установку, и от него отталкивается вся философия модерна. Только после Ницше философия пришла к пониманию значения диалектической критики истории эпохи, радикализовала итоги сознания времени модерном и разоблачила разум, установки которого господствуют в современном мире.

1. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа.– СПб.: Наука, 1992.– 444 с.
2. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії.– К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006.– 436 с.
3. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения в 2 т.– М.: Мысль, 1990.– Т. 1.– С. 158–230.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. – М.: Мысль, 1990.– Т. 1.– С. 47–156.
5. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Хабермас Ю. Политические работы.– М.: Праксис, 2005. – С. 7–31.
6. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне.– М.: Весь мир, 2003– 416 с.
7. Хайдеггер М. Ницше.– Спб.: Владимир Даль, 2006.– 608 с.