

*Text within Text — Culture within Culture.*

Russian Literature (19<sup>th</sup> Century) in Contexts of Cultural Dynamics

*Текст в тексте — Культура в культуре.*

Русская литература (19 век) в контекстах динамики культуры

Edited by Katalin Kroó and Peeter Torop

Contributions by Irina Avramets

Contributions to language revision by

Stephen Jones and Józsefné Péter

  
L'Harmattan

Budapest–Tartu, 2014

Eötvös Loránd University, Budapest: Doctoral Programme

“Russian Literature and Literary Studies – Comparatistics”

University of Tartu: Institute of Philosophy and Semiotics, Department of Semiotics

KONSTANTIN VARSHT / К. А. БАРШТ

*(Institute of Russian Literature, Pushkin House,  
Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg — Russia)*

## О ДВУХ УРОВНЯХ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ.

### К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ ГРАНИЦЫ

#### НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ ЗАМЕЧАНИЙ

Исходя из своего незаменимого и незаместимого места в Мироздании, любой участник бытия обладает перспективой обретения своего ракурса видения мира, определенного качеством его «избытка видения». Отношение индивидуальности к «иному» имеет двусторонний характер, определяясь дихотомией кругозора/окружения. Реализованное в виде текста личное свидетельство о себе/о мире М. М. Бахтин предложил называть «голосом». Эта корневая категория всех гуманитарных наук (видимо, не только гуманитарных) особенно продуктивна в филологии, в частности, в поэтике повествования. Из отечественных ученых, первыми продвинувшихся к такому пониманию ситуации «человек–текст», необходимо указать на А. Н. Веселовского, который находил в любом «литературном» и «эстетическом» нечто, связанное с «известной цельностью, как бы личностью»<sup>1</sup>, а также Ю. М. Лотмана с его идеей «семиотической личности», обладающей относительной онтологической самостоятельностью по отношению к Целому<sup>2</sup>. Бытие этих свидетелей бытия, обладающих своим голосом, как выяснил П. А. Флоренский, обладает структурностью «лика/лица/личности/маски»<sup>3</sup>. Указанные гипотезы, при всем их тематическом и методологическом различии, связывает предположение, что реальным основанием семиозиса является наличие множества несводимых друг к другу точек зрения на мир, обладающих тем или иным форматом личного «голоса» как фактора их бытийной легитимности. Существование художественного текста не может быть обеспечено без напряженного противостояния несколь-

<sup>1</sup> Веселовский 1940: 499.

<sup>2</sup> Лотман 2003.

<sup>3</sup> Флоренский 1993.

ких субстанциональных незаместимостей («голосов»), аналогично тому, как онтологически не легитимно существование человека, точка видения которого («кругозор») не противопоставлена тому, что находится вне его и помимо него («окружению»)⁴. На это обстоятельство, помимо М. М. Бахтина, указал Э. Кассирер: «Я, понимаемое как чистая форма сознания, лишено какой-либо возможности внутренних различий: ведь подобные различия являются принадлежностью лишь предметно-содержательного мира. Поэтому во всех случаях, когда Я используется как выражение непредметности в строгом смысле, его следует понимать как “чистое тождество с самим собой”⁵, другими словами, оно, по всей вероятности, достижимо лишь после окончания жизни.

Необходимая онтологическая опора на «другого», ясно обозначенная М. М. Бахтиным⁶, а также принятие и обработка информации, поступающей в рамках кругозора индивидуума из его окружения, подчиняются закономерностям, позже вскрытым Ю. М. Лотманом в его «Семиосфере»⁷. Типичным видам семиозиса в системе «кругозор-окружение» уделено внимание в «Тотальном переводе» П. Торопа⁸, где поставлен вопрос об универсальном характере перемещения информации по оси «внутреннее/внешнее» семиотической личности; перевод такого рода оказывается не просто одним из факторов существования сознания, но формой его бытия, охватывая сетью взаимодействий «своего» и «чужого» процесс бытийной идентификации индивидуальности. Бытийная функциональность точки сознания располагается на границе соприкосновения «кругозора» с его «окружением», сам же процесс, подчеркивается, обладает двусторонним характером⁹. Применительно к поэтике художественного текста это значит, что любая точка зрения на мир необходимо содержит в себе перспективу

⁴ Бахтин 1979: 26, 39.

⁵ Кассирер 2001: 187.

⁶ «Вокруг другого — как его мир — наличность бытия находит внесмысловое утверждение и положительное завершение. Душа спаяна и сплетена с данностью мира и освящает ее собою. Ко мне мир повернут стороной своей заданности, неисполненности еще; это *кругозор* моего поступающего (вперед себя глядящего) сознания: свет будущего разлагает устойчивость и самоценность плоти прошедшего и настоящего. Положительно значимым в своей сплошной данности мир становится для меня лишь как *окружение* другого. Все ценностно завершающие определения и характеристики мира в искусстве и в эстетизованной философии ценностно ориентированы в *другом* — герое его». Бахтин 1979: 117.

⁷ Лотман 2000: 206–215.

⁸ Тороп 1995.

⁹ Там же: 10–12, 139–140.

повествования. Разумеется, конкретный обладатель индивидуального сознания имеет лучшие или худшие возможности для означивания своей картины мира; естественным образом наделенная очевидием индивидуальность реализует его рассказыванием/слушанием, основу которого, подобно инстинкту самосохранения, определяет онтологическая необходимость другого «я».

## МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ МЕТОНИМИЯ

Телесная (субстанциональная) конкретность индивидуального «я» определяет стратегию и формат этой реализации: запах цветка, стрекотание кузнечика, рычание льва или звучание рифмованных строчек. Кругозор личного видения не понятен самому себе до тех пор, пока не получил свидетельства о себе извне себя самого; окружающая личное «я» действительность также не существует до тех пор, пока не увидена и не оценена чьим-то личным видением. Налицо прямая—обратная связь, с одновременным движением в обе стороны. Речь идет о коррелятивных сферах созерцания, взаимно определяющих границы друг друга: мир вокруг меня и в нем — телесно определенная точка видения, включенная как его часть в видимую мной картину мира. Другими словами, кругозор «другого» мы воспринимаем в виде фрагмента нашего окружения, а его окружение — как означающее его кругозора. Несколько раньше М. М. Бахтина эту мысль сформулировал А. А. Потебня: «Слово есть настолько средство понимать другого, насколько оно средство понимать самого себя»<sup>10</sup>.

Сквозь «онтологию текста» просвечивает онтология точки видения (сознания), того, что в книге П. Торопа названо «механизмом идентификации человека, поисков самого себя»<sup>11</sup>. Этот аспект является базовым для постановки любого вопроса о формировании и репрезентации индивидуального «голоса», лежащего в основании той или иной формы повествования, всех форм цитирования и отражения «чужого слова». Семиозис границы между ними является основным фактором онтологического оправдания; корневая ось коммуникации располагается не столько на линии «я»/«ты», но, что гораздо важнее, на линии «мое» (свое) / «не мое» (чужое). Формирование онтологического статуса личного «я», от чего зависят все параметры

<sup>10</sup> Потебня 1976: 127.

<sup>11</sup> Тороп 1995: 139.

«голоса», идет по двум осям: *ценное–неценное* и *удаленное–близкое* (пространственно и ментально). С одной стороны, семиотическая личность напоминает живой организм с устойчивым ядерным содержанием и чуткой к влияниям периферией, с другой — окружающий мир не только лишь «среда обитания», но естественное продолжение его телесности; ограниченность «я» связана с форматом телесно-субстанционального самоопределения. Диалог присутствует и здесь: отношение «я–мир» — не просто обмен данными двух семиотических объектов, но необходимое и онтологически равновесное отношение части к целому и целого к части. В. И. Тюпа справедливо подчеркивает, что произведение искусства несет в себе предельную меру обобщения личностного опыта человека, в причастности его внутренней целостности внешней сверхцельности универсума<sup>12</sup>.

Реальная или моделируемая точка зрения на мир имеет бинарную структуру, получает определенность, взятая одновременно изнутри и снаружи своего внутреннего пространства; в отдельности снаружи или изнутри она онтологически не состоятельна. С другой стороны, точка, как она видима изнутри себя самой, это объем, потенциально шарообразной формы. Поэтому, говоря о ценностной точке отсчета, мы говорим о двух пространствах, которые эту точку окружают: в котором эта точка находится и которое в ней пребывает. Окружение и кругозор актора литературного произведения представляет собой нечто подобное простой дроби, своего рода «числитель и знаменатель» (меняющиеся местами в зависимости от направления коммуникации), то, как она оформлена снаружи себя в глазах внешнего наблюдателя более или менее точно обозначает то, что она представляет собой изнутри. Эта внешняя выраженность «голоса» складывается из трех слоев: 1) слова и действия литературного персонажа, интерпретируемые с помощью культурного кода эпохи, 2) внешний облик героя, его портретная характеристика, жесты и манера поведения, 3) предметный мир, окружающий героя, пространство его жизни, наполненное предметами (одежда, предметы бытового назначения и пр.). Текст появляется как продукт перевода категорий кругозора на язык окружения (автора, повествователя, персонажа, реципиента). Все это в целом является системой признаков и индексов, которые указывают на качество его кругозора как некую ценностную категорию, предлагаемую реципиенту в качестве возможного инструмента для смещения точки зрения на мир. Таким образом, возможность свидетельства о своем бытии становится

<sup>12</sup> Тюпа 2001: 31.

онтологическим ресурсом точки сознания и основным фактором ее «голоса». Смысловая основа литературного персонажа заключена в полноте выражения его точки зрения на мир, оформленной предметно-телесно. Основанием конструкции художественного произведения является то, насколько явно реципиентом обнаруживается связь между внешней выраженностью описанного тела или явления и тем внутренним смыслом, который это тело несет<sup>13</sup>.

Следует вспомнить, что отсутствие в реальной действительности объектов с нулевым гносеологическим потенциалом было доказано уже более века назад, усилиями ряда ученых (Э. Мах, Р. Авенариус, А. Эйнштейн, Г. Минковский и др.). Возникающая из этого картина мира определяла, что практически любое изучаемое явление может само оказаться субъектом видения, а точка ценностного отсчета или математического измерения может располагаться на любом участке мирового пространства. Сравнимый с гелиоцентрической картиной космоса империализм самодостаточного и централизованного личного «я» был поколеблен. В России, применительно к гуманитарным наукам, первым это учел П. А. Флоренский, затем — М. М. Бахтин, который распознал методологическую важность замены субъектно-объектного отношения на межсубъектное, замеченное им, видимо, в принципах квантовой механики М. Планка<sup>14</sup>. Утверждение точки бытия как ценной и необходимой его части становится утверждением самого бытия как такового, без этой точки не имеющего шансов на существование. Именно поэтому формирование текста и связанное с этим обязательное выражение того или иного способа деления мира на «свое» и «чужое», «далекое» и «близкое» является опосредованным процессом онтологического самооправдания.

Эта мысль имеет непосредственное отношение к семиотике искусства. Очевидно, что смысл обладает личностным характером, а определение

<sup>13</sup> «Пространственные различия первоначально самым тесным образом связаны с определенными материальными различиями, а из них особое значение имеет различение частей собственного тела, служащее исходной точкой всей дальнейшей ориентации в пространстве»; «Получив ясное представление о собственном теле, осознав его как замкнутый и внутренне упорядоченный организм, человек пользуется им как своего рода моделью, строя по его подобию весь мир. Тело служит человеку первичной сеткой координат, к ней он в дальнейшем постоянно возвращается и на нее постоянно ссылается — и из нее же он также заимствует обозначения, необходимые для описания его пространственной экспансии» (Кассирер 2001: 140).

<sup>14</sup> Бахтин 1996: 318.

эстетического адреса точки зрения на мир находится в пределах выяснения расположения его аксиологической и онтологической сущности<sup>15</sup>. Онтологию искусства можно выстроить лишь на основе того, что является опорным пунктом ее конструкции — точки сознания, обладающей «голосом», процесс самоопределения которой и составляет основу стратегии художественности. Эта идея становится все более очевидной, транссемантическая сущность личности утверждается как «абсолютная ценность, точка отсчета в той системе ценностей, которая упорядочивает изнутри «я» картину внешнего мира»<sup>16</sup>. В отличие от религии, которая предлагает нормативную аксиологическую парадигму, за счет жесткой идентификации индивидуальности с принятым образцом, посредством кода которого предписано фильтровать информацию, в искусстве предлагается содержательный процесс выработки новой системы ценностей на основе аналитического сопоставления ряда аксиологических схем, представленных видением принципиально различных, несводимых друг к другу акторов и/или нарраторов.

Возникновение разных форм обращения личного «я» к другим — включая и прямую речь, и несобственно-прямую речь, и всевозможные «описания» — связано с необходимостью найти адекватный перевод с языка внутренней («кругозорной») речи (Л. С. Выготский) на язык «окружения», естественный коммуникативный язык. Фактически, необходимо создать новую знаковую систему: во внутренней речи отсутствуют означающие, это язык, состоящий из одних означаемых; означающими могут, с большими оговорками, считаться лишь биоэлектрические импульсы мозга<sup>17</sup>. Вторым важнейшим моментом такого перехода: кругозор в чистом виде не имеет различий с «иным»; окружение как внешний мир полно различий и дефиниций. Таким образом, эстетическое рождается в процессе перевода информации, полученной из окружения в формат личного (кругозорного) видения. Речь идет об изменении системы ценностей субъекта за счет вхождения в нее иной ценности или другого варианта наличной ценности. Переживание изменений в онтолого-ценностной картине мира по маршруту «кругозор – окружение – кругозор» порождает эстетическое событие.

<sup>15</sup> Кассирер 2001: 245.

<sup>16</sup> Тюпа 2001: 16.

<sup>17</sup> Выготский 1934: 285.

## БИНАРНАЯ И ТЕРНАРНАЯ МОДЕЛИ КОММУНИКАЦИИ

Точка присутствия в каком-либо пространстве является основанием для развития смысла, определяя возможность по-новому разделить мир на предметы и вещи. Х.-Г. Гадамер был уверен, что художественное произведение — это очная ставка, цель которой — обнаружение сокрытого, сокровенного<sup>18</sup>, Р. Барт сводил цель литературы к намерению институцировать субъективность»<sup>19</sup>. Как бы отвечая на это, Бахтин говорил, что понимание искусства, игнорирующее его тернарную природу, есть «ложная наука»<sup>20</sup>. Намечая путь к такого рода системе, Э. Кассирер указывал на ряд феноменов, обнаруженных им в национальных языках — тройственное число, а также инклюзивное и эксклюзивное множественное число<sup>21</sup>. Эта мысль, впоследствии развитая М. М. Бахтиным, может, на наш взгляд, объяснить многое.

Текст есть процесс, обретающий свое значение и онтологию в различных видах коммуникаций, в том числе — этической (двоичной) и эстетической (троичной). В отличие от бинарного фабульного события («истории», «интриги»<sup>22</sup>), где взаимодействуют на одном уровне две и более двух точек, в эстетической коммуникации на двух уровнях одновременно действуют минимум три и более точки, и это существенным образом меняет структуру и самый смысл коммуникации. В отличие от первого случая, где любое количество участников социально-этического действия можно свести к определенному количеству парных этических взаимодействий (я—ты), во втором случае взаимодействие между множеством точек (минимум тремя), участвующих в эстетическом взаимодействии, невозможно свести к простому набору этических диалогов. Здесь возникает двухуровневая система, на первом уровне которой — свидетельствующий голос и взаимная онтологизация «первого» и «второго», на втором этаже — оценка и свидетельство «третьего» о том, что происходит в диалоге «первого» и «второго». Это не исключает, конечно, возможности частичного замыкания «третьего» на этический диалог с «первым» или «вторым»; довольно часто такой эффект

<sup>18</sup> Гадамер 1988.

<sup>19</sup> Барт 1989: 231.

<sup>20</sup> Бахтин 1979: 349.

<sup>21</sup> Кассирер 2001: 174.

<sup>22</sup> См.: «событийная история может быть только историей-рассказом», «история не может порвать всякую связь с рассказом, не утратив своего исторического характера». Рикер 2000: 208, 209.

возникает при встрече диэстетического нарратора (например, хроникера-повествователя «Бесов» Ф. М. Достоевского) с одним из персонажей<sup>23</sup>. В случае полного замыкания «третьего» на «первом» или «втором» эстетическая функция будет утеряна и трехчленный полилог обратится в диалог.

В переводе на язык грамматики, рассматриваемая модель может быть описана так: отношение «я» к тому, как «ты» по-своему видишь «его» (и, одновременно, как «он» по-своему видит «тебя»), причем, каждый из участников процесса наблюдения—оценки—описания может переместиться на любую из двух других позиций. В этической двучленной системе личные «я» и «ты» находят условия для формирования специфического отношения друг к другу (позитивного и/или враждебного), пребывая в признаваемом ими общим и единым для них окружении; «для эстетической объективности ценностным центром является целое героя и относящегося к нему события, которому должны быть подчинены все этические и познавательные ценности; эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательно-этическую»<sup>24</sup>. Другими словами, эстетическое событие начинается с момента чужой оценки практического события, связывающего два персональных видения мира, сходящихся в диалоге, и этот диалог основан на восприятии и переживании другого как еще одного мира, еще одного времени—пространства.

Дуальное этическое входит здесь в тернарное эстетическое подобно тому, как двухмерное пространство (плоскость) включается в трехмерное (объем). В акте эстетической коммуникации содержится не только оценка чужой оценки «другого», но оценка смысла и результата этического взаимодействия между «Вторым» и «Третьим», как встречи двух пространственно-временных континуумов. Художественная коммуникация имеет трехпозиционный и двухуровневый характер, в отличие от этической, обладающей одноуровневой и бинарной структурой. Видимо, именно это имел в виду Бахтин, указывая на художественный текст как на «двухголосное слово»<sup>25</sup>. Эстетика начинается с момента, когда «я» и «ты» входят внутрь еще одного кругозора, необходимого «третьего», тем самым реализуется

<sup>23</sup> «Только что я занес ногу за высокий порог калитки, вдруг чья-то сильная рука схватила меня за грудь...». Достоевский 1974: 95.

<sup>24</sup> Бахтин 1979а: 15.

<sup>25</sup> Бахтин 1979б: 286. Ср: «творческий голос всегда может быть только вторым голосом в слове. Только второй голос — чистое отношение — может быть до конца безобъектным, не бросать образной, субстанциональной тени». Там же.

стремление смотреть на мир глазами другого, то есть «я-для-себя» и «ты-для-себя» умозрительно совмещаются — происходит семиотический взрыв, порождение информации. Эстетическое событие совершается на границе между «я» и «ты» в сознании «третьего», который это взаимодействие оценивает, корректируя свою картину мира за счет новых данных, учитывая более или менее онтологически полезный опыт, информационно пребывающий в их личном «голосе». Этическое событие — оценка меня глазами другого и моя оценка другого, *эстетическое — это оценка оценки*, я смотрю на другого не как на единственного, но как на второго, еще одного по отношению к первичному «другому». Эстетика есть метаэтика.

Мера прикосновения к смыслу связана со способностью максимально быстро и полно вникать в качество той или иной трактовки реальности. Наиболее простая модель коммуникации привязывает функции к трем внешне независимым позициям: авторской (создание текста), референтной (смыслу того, что сказано) и рецептивной (восприятие текста читателем), у Бахтина: слово соединяет три точки сознания и мировидения: кто говорит, о ком говорят и кому говорят.<sup>26</sup> Однако, отношения между тремя точками, как представляется, отнюдь не плоско-последовательные (автор — произведение — читатель), но параллельно-последовательные: третья точка из своего окружения вбирает в себя несколько кругозоров акторов, каждый из которых, в свою очередь, вбирает в свое окружение кругозоры остальных — это не линейная последовательность, но многослойная луковица, где каждый новый слой оказывается явленным точкам, находящимся в предшествующем по отношению к ним слое. Каждая точка видения, представляющая Мировое Создание, опоясывается концентрическими кругами, в каждом из которых очевидно лишь находящееся снаружи его круга, но то, что находится внутри, недоступно восприятию. Подобно тому, как, находясь на площадке каждого этажа многоэтажного дома, видишь лишь часть лестницы этажа предыдущего и часть лестницы этажа следующего. Наличие хотя бы одного свободного, связанного морально-онтологическим комплексом «вековечного вопроса» лица в этой конструкции необходимо, при отсутствии оно эстетическая коммуникация невозможна.

Заметим, что если религия требует отказа от функции морально-этического судейства по отношению к «другому», то в искусстве принципиальная оценка является условием рецепции. Жесткость такой

<sup>26</sup> Волошинов 2000: 83.

позиции смягчается тем, что в эстетическом коммуникативном треугольнике она не дается прямо в «судебном модусе», как указано выше, решением проблемы оказывается модель оценки второго уровня (метаэтической реакции). Возникает следующий набор способов оценки («перевода»): на 1-ом уровне диегезиса — оценка одним актором другого (этика), на 2-ом уровне — оценка нарратором верности и ясности оценки одним персонажем другого (метаэтика), на 3-м уровне возникает феномен оценки читателем оценки нарратором оценки одного героя другим (мета-метаэтика). Таким образом, художественный текст несет в себе принцип многоуровневого перевода ряда бинарных этических отношений (мой ужас, радость, стыд, ненависть, благодарность и пр. по отношению к тебе) в надстроенную над ним многослойную эстетическую систему (мой ужас, радость, стыд, ненависть, благодарность к тебе, переживающему эти же, или иные состояния по отношению к другому, и т. д.).

Гуманитарная эффективность эстетического познания, давно и многократно отмеченная, связана с тем, что «мои» реакции и «твои» (+ «его») реакции, которые являются реакциями на действия и слова принципиально множественного «третьего», освобождают индивидуум от жесткости «судебного» отношения к описанному в произведении преступнику, иначе располагают его в зале судебного заседания, изменяя позицию судьи или прокурора на позицию сочувствующего наблюдателя, сочувствующего правому и виноватому. Это создает уникальные возможности для того, чтобы распорядиться полученным новым видением мира с максимальной свободой и максимальной причастностью к Смыслу Бытия, при этом, без какого-либо ущерба для ближнего. Если этическая парадигма требует смотреть на себя глазами другого (этический диалогизм), то тернарная конструкция требует смотреть на то, как смотрят две и больше личности друг на друга, попеременно — своими и чужими глазами. Трансплантация чужого способа видения мира в мой кругозор происходит здесь не как жесткое давление религиозной аксиоматики, но как восприятие диалога в его цельности, не одного сознания с его личной точкой видения, но двух и более сознаний, с их точками видения, находящимися в смысловом взаимодействии.

## НАРРАТИВНАЯ ГЕОМЕТРИЯ

Представим себе точку, линию, плоскость, объем и четырехмерный континуум как последовательность, по возрастающей прибавляющей по одному пространственному измерению. Исходной позицией является неподвижная точка. Ее движение в виде некой линии без пересечений с другими есть чистая абстракция, она не может получить места в пространстве, онтологически не оправданна для своего существования требуя еще одно бытие, «со-бытие» с «иным». Пересечение ее с другой линией образует смысловую двумерную плоскость. Такова фабульная историко-культурная событийность как возможность быть воспринятой и оправданной «иным» и получить бытийный статус. Здесь возникает этический диалог двух «я» как пересекшихся и вступивших в заинтересованный контакт линий двух судеб, двух «голосов». Если прибавить к ним третью линию, находящуюся в ином измерении относительно плоскости, в которой пересекаются две предыдущие линии, возникает трехмерное пространство, объем. Такова эстетика художественности как повествовательное оценивание из третьего пространственного измерения того, что происходит в столкновении между собой двух линий в двухмерном этическом пространстве — метаэтика. Двигаясь в этом направлении дальше, можно предположить наблюдающую и оценивающую инстанцию следующего уровня, которая потребует еще одного измерения, в нем все видимые изнутри индивидуальных точек зрения пространственно-временные континуумы окажутся внутри объединяющего их единства, структурно надстраивающего предшествующую трехмерную модель.

Разумеется, внутри каждой плоскости может быть более двух линий, равно как и в трехмерной модели (объеме) — более трех. Так оно в реальности и есть, пространство Интертекста являет собой систему, состоящую из бесчисленного количества измерений и бесчисленного количества линий внутри каждой из образующей его плоскостей. Эти объемные картины мира, образованные видениями отдельных субъектов, входят на этом уровне в одно единое целое, оставаясь отдельными мирами, но пребывают совместно и нераздельно-неслиянно, подобно двумерным сечениям нашего трехмерного мира, несводимым одно к другому и не исключаящим друг друга<sup>27</sup>. Присущая каждому из нас картина мира есть выражение особенностей наших

<sup>27</sup> Эту идею выразил О. Э. Мандельштам в сборнике «Камень» («Отчего душа так певуча...», «Раковина», «Отравлен хлеб и воздух выпит»).

рецептивных возможностей; искусство же остается способом, с помощью которого можно смягчить некоторые ограничения, налагаемые на наши познавательные возможности физиологическими параметрами Гомо Сапиенс.

Заметим, что концепция многомирия как вывод из ряда научных открытий физики конца 19–20 веков, выступавшая в эти годы в роли популярной гипотезы, активно осваивалась в нарративных моделях русских писателей этого времени. В этом концептуальном поле рождался тип повествования, которое строится по иным законам, нежели линейная «история» («интрига»): релятивистский пафос гипотез естественно-научной революции коснулся эстетических исканий русской литературы: вместо оценивания «другого» и «других» с точки зрения нарратора в пределах общего для всех них пространства–времени был предложен вариант, при котором пространство–время каждого индивидуального видения выступало как отдельное независимое бытие, подлинная «объективная реальность», в то время как сущность единственного и общего для всех «окружения», взятого с некой «абсолютной» точки и помимо конкретного видения, подвергалась сомнению. Особую роль в формировании мироотношения поливергентного типа сыграло изменение роли третьей точки в системе эстетической коммуникации, с соответственным изменением отношения между точками видения и самой природы художественной событийности, которая оказалась большей частью в онтологическом поле, регулярно выходя из общепринятых пределов «истории» и «интриги». Отношение между нарратором и объектами его повествования структурно изменились, бинарный характер отношений (в рамках своей компетенции нарратор видит, оценивает и описывает другое «я» как объект) изменился на тернарный (нарратор видит, оценивает и описывает иные миры как иные субъекты, равные его собственному бытию онтологически).

В связи с указанным принципиальным изменением качества картины мира уместно вспомнить об известной гипотезе А. Пуанкаре, который 120 лет назад посетовал, что можно рассчитать физические характеристики взаимного перемещения двух тел, связанных между собой силами взаимного притяжения/отталкивания, однако, эти расчеты невозможны, если таких тел три. Пуанкаре был основателем топологии, известной как «геометрия на резиновом листе»<sup>28</sup>, в которой был зафиксирован окончательный отказ физики от евклидово-декартовых прямых линий,

<sup>28</sup> На вопрос, каково отношение Пуанкаре к топологии, можно ответить одним предложением: он её создал; но можно ответить и циклом лекций, в которых более

расходящихся в бесконечность. Исходная формула гипотезы Пуанкаре утверждает, что всякое односвязное трехмерное многообразие без края гомеоморфно трехмерной сфере<sup>29</sup>. Осознавая, что это направление исследований чревато далеко идущими научными и философскими последствиями, Пуанкаре безуспешно бился над этой задачей; как известно, не столь давно она была решена Г. Перельманом.<sup>30</sup>

Принцип тринитарности в конструировании познавательных моделей, в том числе — художественно-нарративных, выводит нас на уровень, при котором возникает особая степень свободы и непредсказуемости в поведении объекта.<sup>31</sup> Поливергентный нарратив характеризуется тем, что взаимодействие между инстанциями нельзя разложить на изолированные друг от друга этические диалоги: все другие личные пространства («кругозоры/окружения») находятся внутри «моего», и это справедливо по отношению к каждому личному видению. Пуанкаре пользовался для обозначения такого типа топологической модели термином «многомерное» пространство. Входя в пространства друг друга и формируя многомерные системы, участники эстетической коммуникации образуют сложный полилог «голосов». В рамках этой модели онтологически легитимные высказывания о мире могут принадлежать «мне», «тебе» или «ему» («им»), но границы между «своим» и «чужим» словом постоянно смещаются, между ними идет борьба; одни и те же явления реальности по-разному воспринимаются как принадлежащие «мне» или «тебе», точка видения постоянно смещается, равно как граница между «мной» и «тобой», вся конструкция выглядит как связанная сумма условно сферических континуумов.

Продолжая геометрическую тему, можно представить себе фабульную основу «интриги» как пересечение двух линий в пределах времени трехмерного непрерывного пространства (например, шара или эллипса); нарратив поливергентного типа как пересечение линий в пределах прерванного пространства (типа бублика или чайной чашки с ручкой). Художественное пространство второго типа, намеченное А. П. Чеховым, в отрицательном модусе представленное Д. Хармсом и в позитивном модусе — О. Мандельштамом, не односвязное, но принципиально

или менее подробно излагались бы основные топологические результаты Пуанкаре. Александров 1972: 147.

<sup>29</sup> См.: Николенко 2006.

<sup>30</sup> См.: Бухбиндер 2007.

<sup>31</sup> См.: Пуанкаре 1979: 967–976; Маршал 2004.

трехсвязное. Третий элемент системы коренным образом меняет качество коммуникации, возникает конструкция, в которой мир открывается вниз в виде бесконечной последовательности новых внутренних слоев, явленных точке, находящейся в предыдущем по отношению к ним слое. Членение пространства художественного мира на основе дихотомии (бинарного принципа) принесло и приносит немало важных достижений, однако, видимо, пришло время найти способ решения задачи тернарного и двухуровневого структурирования системы семантических полей произведения.

### ТЕЛО КАК ФАКТОР ГРАНИЦЫ

Описание художественного пространства как системы сакральных/профанных зон не раз становилось предметом внимания литературоведов<sup>32</sup>. Тело — субстанциональная определенность носителя точки сознания — является естественной границей, отделяющей «меня» от всего остального. Тело существует и онтологически самоопределяется не отдельно от всего остального, но находится в материальном и энергетическом взаимодействии со своим окружением, всем «остальным». Поэтому для выяснения формата голоса необходима определенность внешнего облика акторов, участвующих в этическом диалоге и/или эстетическом триалоге. Это матрица, определяемая формальным ограничением того тела, в котором заключена та или иная часть мирового сознания. Образуется великое разнообразие семиотических личностей, систем ценностей, вступающих друг с другом во взаимодействие, по числу представленных в тексте персон и предметов, каждый из которых чреват словом и готов репрезентировать свое, иное видение мира, допускающее возможность еще одного иного описания тех же самых историй. Их учет или неучет является прерогативой воспринимающего. Попытаться перечислить эти точки соприкосновения «каждого с каждым» невозможно. Но возможно зафиксировать характерный набор линий, которые образуются за счет взаимного пересечения плоскостей этических взаимодействий, отдельных диалогов. Чаще всего это получает свое оформление в виде характерной границы между «я» и «не-я», позволяющей говорить об иной реальности со своей внутренней кругозорной точкой, по линиям:

<sup>32</sup> См., напр., Топоров 1995: 193–158.

1. внутреннее «я»
2. тело
3. тело с одеждой
4. семья
5. жилище
6. участок земли
7. населенный пункт
8. круг друзей и знакомых
9. политическая партия
10. нация
11. раса
12. религиозная конфессия
13. страна
14. человечество
15. млекопитающие
16. биосфера Земли
17. Земля как целое
18. Солнечная система
19. Галактика
20. Вселенная

Обобщая, можно заметить, что классицизм, сентиментализм и романтизм выступают как эстетические системы с ослабленным вторым (тернарным) уровнем коммуникации, заключая в себе склонность к замыканию нарратора (реципиента) на одной из двух сторон конфликта первого уровня: «долг / страсть» в классицизме, «природа — цивилизация» в сентиментализме, «доброе (я) / злое (не я)» в романтизме. Нарратор ментально присоединяется к одной из сторон конфликта и осуждает другую, предлагая того же типа рецептивную программу читателю. Литературный персонаж совершает здесь ответственный поступок, реализует свою волю в пределах «правильной» кодирующей системы, в этих системах на 1-ом уровне может быть только одна ценностно интерпретируемая точка зрения. Таков первый вариант устройства эстетической коммуникативной модели.

В реализме, противостоящем по этому показателю описанным выше системам, на 1-ом уровне оценки находится множество точек зрения, пребывающих в состоянии интенсивного конфликтного взаимодействия. В отличие от предыдущих систем, они принципиально аксиологически равны

друг другу, каждая из этих точек может репрезентировать известную мировоззренческую модель. Например, в «Евгении Онегине»: Татьяна (сентиментализм), Онегин (поздний романтизм) и Ленский (предромантизм) — конфликт развивается здесь не в рамках «да / нет», как это наблюдается в описанных выше трех эстетических системах, но согласно модели «да / другое “да”». Две имманентно целых сущности здесь онтологически равны друг другу: «подлинно конкретная всеобщность совпадает с подлинной конкретностью индивидуального»<sup>33</sup>. Заинтересованный диалог между этими точками протекает в условиях принципиального равенства ценностных качеств их кругозоров, что обеспечивается оценкой второго уровня (нарратором и реципиентом). Таким образом, реализм может выступать как собирательное понятие для любого множества различных художественных систем, порождающих ситуацию полилога между различными, но равно ответственными точками зрения на мир, охваченными общим несудебным вниманием заинтересованного, но не присоединившегося ни к какой чужой точке зрения наблюдателя/повествователя/реципиента. Во всех случаях событие возникает в виде ответственного поступка, противостоящего иной кодирующей системе и в противовес ей, реализуя принцип дополнительности.

Третий возможный вариант — это многоядерная безответственная система. Например, постмодернизм, где множество равных точек зрения существуют безответственно друг по отношению к другу, ничем не связанные, ни к чему не прикрепленные и ничем не детерминированные. Заинтересованный диалог между точками исчезает, разрушается былой критерий, а вместе с ним и сюжет<sup>34</sup>. Отсюда же попытки создания персонажа с априорно бессознательной моделью видения мира, например, в виде насекомого (Н. Олейников). Герои совершают здесь безответственные поступки, которые не противостоят личной норме (как в «1») или общественной норме (как в «2»), но находятся в принципиальной оппозиции к любой и всякой норме, к самой идее нормы. Как мы видим, авангард сохранил многоядерность структуры реализма, лишив ее другого параметра, а именно, ответственной связанности наличной точки зрения с определенным культурным кодом. В результате из текста полностью выхолащивается морализм и идеология, нарратор обращается в безразличного созерцателя и к тому же призывает реципиента.

<sup>33</sup> Франк 1990: 414.

<sup>34</sup> Первым такую систему построил Д. Хармс (2004). См. об этом: Жаккар 1995.

Для уточнения этих трех вариантов применим категорию границы. В «1» граница между «я» и «не-я» абсолютизируется и носит категорический характер, вплоть до полного отрицания «иного»; во «2» она признается, но не является признаком несущественности «иного»; в «3» граница между «я» и «не-я» не существует, она морально и идеологически не обоснована и ничем не оправдана. В «1» мир структурирован в рамках единого кода, в «2» мир структурирован вокруг нескольких равных друг другу кодов, в «3» мир структурирован вокруг принципа невозможности какого-либо структурирования, так как любой код может быть сведен к любому другому коду. В «1» событие строится за счет нарушения принятых норм и правил, в конфликте «правильного» и «неправильного» поведения внутри рамок определенной идеологии, в «2» событие строится за счет сравнительного анализа нескольких кодирующих систем с точки зрения более или менее «внепартийного» наблюдателя (например, сентименталист глазами позднего романтика — Татьяна Ларина глазами Онегина, они оба — глазами повествователя, и т. д.), здесь конфликт разных идеологий, плохо совместимых друг с другом, но способных находиться в диалоге, в «3» отличие главного героя от второстепенного исчезает, системных отличий между персонажами нет, границы между семантическими полями разрушаются, и в ситуации единственного и ничем не ограниченного поля не возникает рубеж с каким-то иным, альтернативным полем. Итак, в «1» событие строилось на границе между «космосом» и «хаосом», в «2» событие возникает на границе между одним «космосом» и другим «космосом», в «3» событие уничтожается, а вместе с ним и сюжет («Случай» Д. Хармса или «Черный квадрат» Малевича), конфликта между одним «хаосом» и другим «хаосом» не происходит, они сливаются в одно целое.<sup>35</sup> Любой голос может безответственно и временно принадлежать любой парадигме, а сами парадигмы лишаются онтологической ценности и отступают в чистый «дискурс», точка зрения лишается своего плана выражения. Точнее — у нее может быть любой план выражения.

В случае, если религиозные системы ценностей выступают в произведении на уровне темы, первый и второй оценочный уровни могут быть связаны клерикальной аксиоматикой (например, оценка повествователем «Братьев Карамазовых» смысла отношений между Алешей и Иваном, Зосимой и Дмитрием), однако на третьем уровне (рецепция произведения читателем)

<sup>35</sup> Особый случай — поздний А. П. Чехов. См. об этом: Баршт 2010.

априорная или догматическая установленность системы ценностей способна исключить эстетическое значение текста. В таком случае текст может быть прочтен как нормативное описание явления, например, как «ересь», а художественный смысл может быть распят на определенной философской схеме, которая не поддается реконструкции. Такого рода прочтения в массовом порядке наблюдались, например, в годы сталинизма в отношении многих произведений классической русской литературы. Примером могут послужить и представители «православного литературоведения», трактующие кн. Мышкина из романа Ф. М. Достоевского «Идиот» как «хорошего» христианина или «антихриста».<sup>36</sup> Если в нормальной эстетической коммуникации действуют три точки, причем вторая точка оказывается фактором оценки этического взаимодействия двух других точек, что и обеспечивает необходимый уровень свободы оценки, то в «православном литературоведении» происходит обратное: вторая точка (реципиента) и третья (персонажа) этически замыкаются на идеальную этику Иисуса Христа, в результате чего три точки сводятся к двум, одна из которых — Иисуса Христа; эти две точки — заведомого идеала и заведомого не идеала — вступают в оценочно-событийный диалог. Бинарный этический дискурс, при всей его безусловной культурной ценности, навязываемый тернарной художественной коммуникации, обещает превратить ее в нечто, описанное В. И. Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература». Однако, как это со всей очевидностью следует из предшествующего, изменение системы норм и свободное, не ангажированное идеологически смещение точки видения воспринимающего является необходимым условием для существования эстетического акта.

В каждом из названных трех типов может образоваться паритет в противоборстве двух семиотических личностей, устанавливающих между собой границу (1. кругозор равен окружению:  $K=O$ ), может доминировать одно из лиц, подчиняя себе другое (2. кругозор оказывает давление на подчиняющееся ему окружение:  $K>O$ ), одно из лиц может морально-ценностно подчиняться другому (3. кругозор умалет себя перед лицом агрессивного и могущественного окружения:  $K<O$ ). Доминирование кругозора можно ассоциировать с мировоззрением типа романтического или ницшеанского (М. Штирнер, «Единственный и его достояние»); доминирование окружения — с социальной школой в литературе (например, «натуральная школа» 1840-х гг. или советский «производственный роман»

<sup>36</sup> Например, Левина 1996: 368; Касаткина 1999: 55–56.

в 1920–1930-ые гг.), примерное равенство отношений между кругозором и окружением ассоциируется с акцентом на научную картину мира, демифологизированную и в отношении к социальной реальности, и в отношении к бытийным основаниям личного «я». Принимая за основу категории грамматического лица и учитывая типичный набор точек, участвующих в эстетическом диалоге — «Я» (реципиент), «Ты» (нарратор), Он (персонаж), — можно обнаружить следующие комбинации, образующие ту или иную модель художественного мира и соответствующие ценностно окрашенной системе точек зрения в тернарной эстетической системе:

1. Я:  $K=O$ ; Ты:  $K<O$ ; Он:  $K<O$ .

2. Я:  $K=O$ ; Ты:  $K<O$ ; Он:  $K=O$ .

3. Я:  $K=O$ ; Ты:  $K<O$ ; Он:  $K>O$ .

4. Я:  $K=O$ ; Ты:  $K=O$ ; Он:  $K<O$ .

5. Я:  $K=O$ ; Ты:  $K=O$ ; Он:  $K=O$ .

6. Я:  $K=O$ ; Ты:  $K=O$ ; Он:  $K>O$ .

7. Я:  $K=O$ ; Ты:  $K>O$ ; Он:  $K<O$ .

8. Я:  $K=O$ ; Ты:  $K>O$ ; Он:  $K=O$ .

9. Я:  $K=O$ ; Ты:  $K>O$ ; Он:  $K>O$ .

10. Я:  $K>O$ ; Ты:  $K<O$ ; Он:  $K<O$ .

11. Я:  $K>O$ ; Ты:  $K<O$ ; Он:  $K=O$ .

12. Я:  $K>O$ ; Ты:  $K<O$ ; Он:  $K>O$ .

13. Я:  $K>O$ ; Ты:  $K=O$ ; Он:  $K<O$ .

14. Я:  $K>O$ ; Ты:  $K=O$ ; Он:  $K=O$ .

15. Я:  $K>O$ ; Ты:  $K=O$ ; Он:  $K>O$ .

16. Я:  $K>O$ ; Ты:  $K>O$ ; Он:  $K<O$ .

17. Я:  $K>O$ ; Ты:  $K>O$ ; Он:  $K=O$ .

18. Я:  $K>O$ ; Ты:  $K>O$ ; Он:  $K>O$ .

19. Я:  $K<O$ ; Ты:  $K<O$ ; Он:  $K<O$ .

20. Я:  $K<O$ ; Ты:  $K<O$ ; Он:  $K=O$ .

21. Я:  $K<O$ ; Ты:  $K<O$ ; Он:  $K>O$ .

22. Я:  $K < O$ ; Ты:  $K = O$ ; Он:  $K < O$ .

23. Я:  $K < O$ ; Ты:  $K = O$ ; Он:  $K = O$ .

24. Я:  $K < O$ ; Ты:  $K = O$ ; Он:  $K > O$ .

25. Я:  $K < O$ ; Ты:  $K > O$ ; Он:  $K < O$ .

26. Я:  $K < O$ ; Ты:  $K > O$ ; Он:  $K = O$ .

27. Я:  $K < O$ ; Ты:  $K > O$ ; Он:  $K > O$ .

Следует заметить, что не ко всем из представленных двадцати семи вариантов можно легко подобрать примеры из представленных двадцати семи вариантов находятся примеры в мировой литературе, видимо, эта асимметрия выражает характерные свойства литературы. Краткие пояснения некоторых пунктов таблицы:

5. Я:  $K = O$ ; Ты:  $K = O$ ; Он:  $K = O$ . Инвариант эстетической коммуникации, в равной степени идеальный и практически неосуществимый, могущий быть принятым лишь условно, на уровне теоремы. Здесь постулируется равенство в отношении «кругозор/окружение» для реципиента, нарратора и изображенного им литературного персонажа.

12. Я:  $K > O$ ; Ты:  $K < O$ ; Он:  $K > O$ . Реципиент низко оценивает смысловую наполненность окружающего его мира, повествователь, напротив, придает своему окружению большое значение, возможно, испытывает повышенное уважение к социальным реальностям, в этом же ключе и описывает своего героя, гордого и углубленного в себя человека, который чужд радостям общественной жизни, презирает окружающий его мир.

13. Я:  $K > O$ ; Ты:  $K = O$ ; Он:  $K < O$ . Читатель с организацией мировидения по романтическому типу, нарратор, свойственный классическому русскому роману, с приблизительным равенством в отношении между кругозором и окружением (например, в «Отцах и детях» И. С. Тургенева), социально и морально униженный персонаж. Наверное, так прочитал пьесу «М. Горького «На дне» А. Блок.

16. Я:  $K > O$ ; Ты:  $K > O$ ; Он:  $K < O$ . Реципиент такой же, как в предыдущем варианте, однако повествователь испытывает равнозначное с реципиентом презрение к мирским обывательским радостям, в то

время как предметом его изображения становится этический подвижник, посвятивший всего себя людям.

19. Я:  $K < O$ ; Ты:  $K < O$ ; Он:  $K < O$ . Реципиент осознает себя «маленьким человеком» в этом мире, такого же точно типа и нарратор, описывающий своего героя, также «маленького человека». Таков, например, Макар Девушкин из романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди», читающий «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина.

20. Я:  $K < O$ ; Ты:  $K < O$ ; Он:  $K = O$ . Такие же, как в предыдущем варианте, реципиент и нарратор, однако герой изображен как значительное лицо, развитое духовно и осознающее свою роль в мировой истории.

2.1 Я:  $K < O$ ; Ты:  $K < O$ ; Он:  $K > O$ . Мир, окружающий реципиента, вбирает его в себя как небольшую часть, то же самое можно сказать о мировидении нарратора, который описывает лицо, в точке зрения которого на мир доминирует его личная воля и романтическая непримиримость с обыденностью (Печорин из «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова глазами Максима Максимовича).

Разумеется, эта схема далека от совершенства, к тому же, возможно, не все варианты из представленных двадцати семи практически осуществлены или даже осуществимы. В категории «больше», «меньше» помещается слишком много различных оттенков отношений, в то время как «равно» может приниматься с рядом условий — полное математическое равенство в динамической системе пусть даже равновесного отношения кругозора и окружения практически недостижимо. Как и всякая схема, данная таблица значительно огрубляет тонкие нюансы взаимоотношений между тремя участниками эстетического действия. Кроме того, учет только трех точек делает возможности этой типологии весьма скромными; введение в модель нескольких героев, вступающих друг с другом в этические отношения и примеряющих свои ценностные системы ко многим другим персонажам, многократно усложнило бы эту схему. Такая работа возможна, однако, требует подключения ИТ-технологий и разработки соответствующего программного продукта. Однако и сейчас, при учете трех ступеней этической оценки, составляющих основу эстетической коммуникации, оказывается возможно системно описать, хотя бы в самом общем виде, ряд литературных школ и направлений, ценностно квалифицировать основные ситуации

столкновения трех различных типов соотношения между кругозором и окружением в точке зрения на мир литературного персонажа, нарратора и реципиента.

## ЛИТЕРАТУРА

- ALEXSANDROV P. S. [АЛЕКСАНДРОВ П. С.] 1972. Пуанкаре и топология. *Успехи математических наук*. Т. 27. Вып. 1 (163), 147–148.
- ВАХТИН М. М. [БАХТИН М. М.] 1996. Проблема речевых жанров. Проблема текста. *Ип: БАХТИН М. М. Собрание сочинений в 7 томах*. Т. 5. Москва, 159–206.
- ВАХТИН М. М. [БАХТИН М. М.] 1979 (=1979а) Автор и герой в эстетической деятельности. *Ип: БАХТИН М. М. Эстетика словесного творчества*. Москва, 7–180.
- ВАХТИН М. М. [БАХТИН М. М.]. 1979 (=1979б). Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа. *Ип: БАХТИН М. М. Эстетика словесного творчества*. Москва, 281–307.
- VARSHI K. [БАРИШТ К. А.] 2010. О формах событийности в произведениях Чехова. *Известия Российской академии наук*. Серия литературы и языка. Т. 69. № 4, 2–21.
- ВАРШЕС R. [БАРТ Р.] 1989. Критика и истина. *Ип: БАРТ Р. Избранные работы*. Москва.
- BUCHVINDER A. [БУХВИНДЕР А.] 2007. Загадочная история Григория Перельмана. *Знание–сила*, № 5, 95–105.
- CASSIRER E. [КАССИРЕР Э.] 2001. *Философия символических форм*. Т. 1. Язык. Москва–Санкт-Петербург.
- DOSTOEVSKY F. M. [ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М.] 1974. *Полное собрание сочинений в 30 томах (1972–1990)*. Т. 10. Ленинград.
- FLORENSKY F. A. [ФАОРЕНСКИЙ П. А.] 1993. *Анализ пространственности и времени в художественно–изобразительных произведениях*. Москва.
- FRANK S. L. [ФРАНК С. Л.] 1990. Недостижимое. Онтологическое введение в философию религии. *Ип: ФРАНК С. Л. Сочинения*. Москва, 181–198.
- GADAMER H.-G. [ГАДАМЕР Х.-Г.] 1988. *Истина и метод*. Москва.
- JACCARD G.-PH. [ЖАККАР Ж.-Ф.] 1995. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Санкт-Петербург.
- KASATKINA T. A. [КАСАТКИНА Т. А.] 1999. Лебедев – хозяин князя.

- Достоевский и мировая культура*. Альманах. № 13. Санкт-Петербург, 55–56.
- КНАРМЕС (НАКМЕС) D. [ХАРМС Д.] 2004. *Случаи и вещи*. Санкт-Петербург.
- LEVINA L. A. [ЛЕВИНА Л. А.] 1996. Некаяющаяся Магдалин, или почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну. In: *Достоевский в конце XX в.* Под ред. К. А. Степаняна. Москва, 343–368.
- ЛОТМАН YU. M. [ЛОТМАН Ю. М.] 2000. *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров*. Санкт-Петербург.
- ЛОТМАН YU. M. [ЛОТМАН Ю. М.] 2003. *Семиосфера*. Санкт-Петербург.
- MARSHAL CH. [МАРШАЛ К.] 2004. *Задача трех тел*. Москва–Ижевск.
- НИКОЛЕНКО S. [НИКОЛЕНКО С.] 2006. Проблемы 2000: Гипотеза Пуанкаре. *Компьютерра*. № 1–2 (621–622). от 18 января 2006 года. <http://offline.computerra.ru/2006/621/247630/> просмотрено 24.02.2013.
- POINCARÉE H. [ПУАНКАРЕ А.] 1979. *Избранные труды*. Т. 2. Москва.
- ПОТЕВНЯ А. А. [ПОТЕВНЯ А. А.] 1976. *Эстетика и поэтика*. Москва.
- RISŒUR P. [РИКЕР П.] 2000. *Время и рассказ*. Т. 1. Москва–Санкт-Петербург.
- ТОПОРОВ V. N. [ТОПОРОВ В. Н.] 1995. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления. In: *Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва.
- ТОРОР P. [ТОРОР П.] 1995. *Тотальный перевод*. Тарту.
- ТЮПА V. I. [ТЮПА В. И.] 2001. *Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ)*. Москва.
- VESELOVSKY A. N. [ВЕСЕЛОВСКИЙ А. Н.] 1940. *Историческая поэтика*. Ленинград.
- VOLOSHINOV V. N. [ВОЛОШИНОВ В. Н.] 2000. *Слово в жизни и слово в поэзии. Бахтин под маской*. Москва.
- ВУГОТСКУ L. S. [ВЫГОТСКИЙ Л. С.] 1934. *Мышление и речь*. Москва–Ленинград.