

Кобылкин А.О.

УДК 821.161.1-92.09:111.852

ТРАКТАТ «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?» И ПРОЯВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ Л.Н.ТОЛСТОГО В ЕГО ПУБЛИЦИСТИКЕ 1890-1910-Х ГГ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

Актуальность исследования. Основные работы по эстетике Л.Н.Толстого написаны после «перелома» в его мировоззрении. Сюда ученые-«толстоведы» прежде всего относят публицистические статьи: «Так что же нам делать?» (1882-1886), «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана» (1893-1894), трактат «Что такое искусство?» (1897-1898), критический очерк «О Шекспире и о драме» (1903-1904). Отдельные высказывания содержатся в романах «Анна Каренина», «Война и мир», «Воскресение», рассказах «Альберт», «Люцерн», «Крейцерова соната», пьесе «Плоды просвещения». Вопросы литературы и искусства постоянно затрагивались в интервью с журналистами русских и зарубежных средств массовой информации; в дневниках, письмах, критических статьях.

Особенность эстетики Толстого заключается в том, что теоретические положения и выводы ее автора подкреплены пронизательными оценками и глубоким анализом творчества многочисленных художников слова – от Шекспира и Пушкина до Достоевского и М.Горького.

Значение эстетики Толстого – в защите реалистического искусства, в критике декадентства и его разновидностей, в утверждении принципов гуманизма и народности.

Вопросы эстетического наследия писателя в разное время рассматривали такие исследователи: Купрянова Е.Н. «Эстетика Л.Н.Толстого» (Москва, 1966) [4], Галаган Г.Я. «Идейно-эстетические искания Л.Н.Толстого» (Москва, 1969) [3], Ломунов К.Н. «Эстетика Льва Толстого» (Москва, 1972) [6], Барыкин В.Е. «Эстетика Льва Толстого» (Москва, 1978) [2], Андреева Е.П. «Толстой-художник в последний период деятельности» (Воронеж, 1980) [1], Ломунов К.Н. «Взгляды Л.Н.Толстого на искусство и литературу» (Москва, 1983) [7], Лакшин В.Я. «Интервью и беседы с Львом Толстым» (Москва, 1987) [5].

Однако, не смотря на количество работ, в которых рассматривается эстетика писателя, во многих своих аспектах они проанализированы недостаточно и публицистического наследия писателя касаются слабо. Мы

применительно к его публицистике. В первой статье нашего исследования мы выявим и проанализируем основные позиции писателя на искусство, во второй статье – на литературу.

Цель работы - выявление эстетической позиции Л.Н.Толстого, как она явлена в трактате «Что такое искусство?»

Для достижения этой цели в работе выделен ряд задач:

- 1) выделить основные взгляды писателя на искусство;
- 2) интерпретировать их как одну из составляющих эстетической позиции в мировоззрении писателя.

Объект исследования – эстетический трактат Толстого «Что такое искусство?»

Предметом исследования являются взгляды писателя на искусство и литературу в данном трактате.

Новизна данной работы видится в выявлении отношения Толстого к искусству как одной из составляющих его эстетической позиции.

Трактат «Что такое искусство?», над которым его автор трудился более 15 лет, вышел в свет в 1898 году. Заметим, что большому исследованию, посвященному вопросам эстетики, предшествовал ряд незаконченных статей 1880-х и 90-х годов: «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое» (1889-1890), «Наука и искусство» (1890-1891), «О науке и искусстве» (1891), «О том, что называют искусством» (1896).

В трактате «Что такое искусство?» Толстой анализирует число эстетических теорий, преимущественно основанных на понятии красоты как главным признаке искусства. В третьей главе писатель приводит подробный обзор теории красоты и искусства разных философов и эстетиков. Делает вывод, что все эстетические концепции исходят из отождествления понятий «красота» и «искусство». А между тем, как замечает исследователь данного вопроса, определения красоты отнюдь не покрывают понятие искусства [9]. Что касается дефиниций красоты, то они делятся, по мнению Толстого, на две группы: «...одно – объективное, мистическое, сливающее это понятие с высшим совершенством, с богом, – определение фантастическое и ничем не обоснованное; другое, напротив, очень простое и понятное, субъективное, считающее красотой то, что нравится (к слову *нравится* я не прибавляю: «без цели, выгоды», потому что слово *нравится* подразумевает само собой это отсутствие соображений о выгоде)» [8, с. 71]. Объективное определение «красоты» мы находим в теориях Гегеля, Фихте, Шеллинга, субъективное – у Канта и английских эстетиков.

Толстой замечает, что весь смысл большого числа эстетических теорий состоял в том, чтобы оправдать вкусы людей господствующих классов общества: «Безверие высших классов европейского мира сделало то, что на место той деятельности искусства, которая имела целью передавать те высшие чувства, вытекающие из религиозного сознания, до которых дожило человечество, стала деятельность, имеющая целью доставлять наибольшее наслаждение известному обществу людей. И из всей огромной области искусства выделилось и стало называться искусством то, что доставляет наслаждение людям известного круга» [8, с.

Поддельным искусством, или как бы мы сегодня назвали, псевдоискусством, по Толстому, занимаются те деятели искусства (писатели, поэты, художники, композиторы и т.д.), которые удовлетворяют требованиям людей высших классов. При создании своего «труда» – поддельного искусства такими деятелями движут три условия:

1) значительное вознаграждение.

И здесь автор трактата подробно объясняет, о чем идет речь. Смысл его суждений можно свести к следующему: до тех пор, пока произведения искусства будут создаваться «на заказ» и за создание их творцы будут получать вознаграждение и почет, то до тех пор и будет распространяться псевдоискусство.

2) художественная критика.

Толстой поясняет так: «Второе условие - это возникшая в последнее время художественная критика, то есть оценка искусства не всеми, и главное, не простыми людьми, а учеными, то есть извращенными и вместе с тем самоуверенными людьми» [8, с. 139]. И приводит пример: «Молодой человек производит какое-нибудь художественное произведение, как и всякий художник, выражая в нем своим особым способом пережитые им чувства, - большинство людей заражаются чувством художника, и произведение его становится известным. И вот критика, обсуждая художника, начинает говорить, что его произведение не дурно, а все-таки это не Дант, не Шекспир, не Гете, не Бетховен последнего периода, не Рафаэль. И молодой художник, слушая такие суждения, начинает подражать тем, кого ему ставят в образцы, и производит не только слабые, но поддельные, фальшивые произведения» [8, с. 140].

3) художественные школы.

Третье условие извращения искусства, как замечает Толстой, едва ли не самое вредное: «Как только искусство стало искусством не для всего народа, а для класса богатых людей, так оно стало профессией, а как только оно стало профессией, так выработались приемы, обучающие этой профессии, и люди, избравшие профессию искусства, стали обучаться этим приемам, и явились профессиональные школы: риторические классы или классы словесности в гимназиях, академии для живописи, консерватории для музыки, театральные училища для драматического искусства» [8, с. 142].

Далее в трактате акцентируется внимание на том, что творцы искусства, при создании своего «фальшивого искусства» в творческом процессе придерживаются следующих приемов:

- заимствование;
- подражательность;
- паразитность;
- занимательность.

Смысл первого приема, по мнению Толстого, состоит в том, «чтобы заимствовать из прежних произведений искусства или целые сюжеты, или только отдельные черты прежних, всем известных поэтических произведений, и так переделывать их, чтобы они с некоторыми добавлениями представляли нечто новое» [8, с. 128]. Примером такой подделки под искусство называется пьеса Ростана «Принцесса Грëз».

Сущность второго приема - подражательности - состоит в том, чтобы передавать подробности, сопутствующие тому, что описывается или изображается. Исследователь вопросов эстетики замечает, что «... в словесном искусстве прием этот состоит в том, чтобы описывать до малейших подробностей внешний вид, лица, одежды, жесты, звуки, помещения действующих лиц со всеми случайностями, которые встречаются в жизни. <...> В драматическом искусстве прием этот состоит в том, чтобы, кроме подражательности речи, вся обстановка, все действия лиц были точно такие же, как в настоящей жизни. В живописи прием этот сводит живопись к фотографии и уничтожает разницу между фотографией и живописью» [8, с. 130].

Немало достается от автора эстетического трактата А.С.Пушкину. Толстой неоднократно на страницах своего большого исследования отзывается о Пушкине как о человеке отнюдь не святом и не как об учителе добра, а напротив, как о человеке легких нравов, заслугами которого являются стихи о любви, да и то часто очень неприличные. Говоря о подражательности в искусстве, Толстой замечает, что «солнце русской поэзии» писал рассудочно-холодного «Бориса Годунова» под влиянием на тот момент ложной критики, восхваляющей Шекспира. И уже после выхода в свет «Бориса Годунова», продолжает мысль Л.Н.Толстой, критики пушкинского времени ложно восхваляли это произведение и ставили в образец молодым творцам прекрасного. В результате чего уже после появились «Минин» Островского и «Царь Борис» А.Толстого, что явилось, по мнению автора трактата «Что такое искусство?», «подражанием подражания».

Третий прием, который используется при создании поддельного искусства – паразитность. Здесь речь идет о контрастах, используемых во всех видах искусства: в сопоставлении ужасного и нежного, прекрасного и безобразного, громкого и тихого, темного и светлого, обыкновенного и необычайного и так далее.

Четвертый прием, Толстой видит в том, что «занимательность может заключаться в запутанной завязке (plot), - прием, который недавно еще очень употреблялся в английских романах и во французских комедиях. <...> Так, например, занимательность состоит в том, что в романе описывается египетская или римская жизнь, или жизнь рудокопов, или приказчиков большого магазина, и читатель заинтересован и этот интерес принимает за художественное впечатление. Занимательность может заключаться также в самых приемах выражения. И этого рода занимательность стала теперь очень употребительна. Как стихи и прозу, так и картины, и драмы, и музыкальные пьесы пишут так, что их надо угадывать, как ребусы, и этот процесс угадывания тоже доставляет удовольствие и дает подобие впечатления, получаемого от искусства» [8, с.

Подытожив, скажем, что Толстой в своей эстетике выступает против суррогата искусства, против искаженных эстетических деяний и переживаний господствующих классов, описываемых ложными для настоящего искусства приемами не всегда честными, а порой продажными, творцами прекрасного.

Много рассуждая об искусстве, Толстой выводит свое определение данного понятия: *«Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»* [8, с. 80]. Как же происходит этот процесс передачи чувств и «заражения» ими? Автор трактата считает, что творец искусства сначала вызывает в самом себе испытанное им чувство, а затем *«посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами»*, передает его так, чтобы зрители, слушатели или читатели смогли испытать это же чувство и «заразились» им [7, с. 386].

В чем же состоит критерий ценности искусства? Исследователь вопросов эстетики видит этот критерий в нравственности. Оценка достоинства искусства, подчеркивает Толстой, определяется пониманием людьми смысла жизни, то есть пониманием того, в чем заключается благо и зло жизни [9]. Здесь возникает центральная проблема эстетики Л. Н. Толстого - взаимоотношение искусства и морали. Не секрет, что область морали для философа Толстого самая главная. Он настолько высоко в своем творчестве ставил вопросы морали, что даже путь к новой форме общественного устройства видел в нравственном воспитании и самовоспитании. Искусство, по Толстому, не только и не столько служит средством общения, оно побуждает людей к чему-то, формирует нравственный облик человека, оно воспитывает человека в свете определенных нравственно-политических идеалов [9].

В XVII главе трактата писатель скептически отзываясь о служении искусства, сводя это служение к проявлению похоти – одному из излюбленных утверждений позднего творчества Л. Толстого: *«Все искусство, и настоящее, и поддельное, за самыми редкими исключениями, посвящено только тому, чтобы описывать, изображать, разжигать всякого рода половую любовь, во всех ее видах. Только вспомнить все те романы с раздирающими похоть описаниями любви и самыми утонченными, и самыми грубыми, которыми переполнена литература нашего общества; все те картины и статуи, изображающие обнаженное женское тело, и всякие гадости, которые переходят на иллюстрации и рекламные объявления; только вспомнить все те пакостные оперы, оперетки, песни, романсы, которыми кишит наш мир,- и невольно кажется, что существующее искусство имеет только одну определенную цель: как можно более широкое распространение разврата»* [8, с. 190].

То искусство, которое содействует развращению людей, не может вести человечество к прогрессу: *«Так что то, что называется искусством в нашем обществе, не только не содействует движению вперед человечества, но едва ли не более всего другого мешает осуществлению добра в нашей жизни»* [8, с. 191].

Так каким же должно быть настоящее искусство и кто должен быть создателем и носителем его?

Единственным путем возрождения полноценного и настоящего искусства Толстой видит, как ни традиционно это звучит, в служении народу. Простой трудовой народ, по его мнению, и есть средоточие высших моральных и эстетических ценностей.

Современное состояние искусства, пронизанное декадансом, заставляет писателя искать выход из создавшегося положения. Утверждая, что подлинного искусства, истинного искусства в его современности нет, он выказывает уверенность, что оно возможно в будущем. И это: *«Будущее искусство должно создаваться не художниками-профессионалами, а «всеми людьми из народа, которые будут заниматься им тогда, когда они будут чувствовать потребность в такой деятельности. <... > Художник будущего будет жить обычной жизнью людей, зарабатывая свое существование каким-либо трудом. Плоды же той высшей духовной силы, которая проходит через него, он будет стремиться отдать наибольшему количеству людей, потому что в этой передаче наибольшему количеству людей возникших в нем чувств - его радость и награда. Художник будущего не поймет даже, как может художник, главная радость которого состоит в наибольшем распространении своего произведения, отдавать свои произведения только за известную плату»* [8, с. 198].

В XIX главе трактата писатель подробно характеризует искусство будущего, которое придет на смену упадочному искусству господствующих классов. Из наиболее важных тезисов данной главы можно выделить утверждение единящей силы «искусства будущего»: *«Искусством будут считаться только те произведения, которые будут передавать чувства, влекущие людей к братскому единению, или такие общечеловеческие чувства, которые будут способны соединять всех людей. Только это искусство будет выделяемо, допускаемо, одобряемо, распространяемо»* [8, с. 195-196].

Также одним из важнейших признаков настоящего искусства Толстой считал поиски нового. Исходя из мысли, что *«условие искусства – новизна»* [8, с. 196], он указывал, что подлинный художник всегда стремится открыть нечто новое, неизвестное людям. Для того чтобы ярче выразить это содержание, художник ищет также и новые формы.

Рассуждая о вопросе единства содержания и формы в художественном произведении, автор трактата, главенствующую роль отводит содержанию. Тем не менее, подчиняя форму содержанию, Толстой не только не умалял ее роль, но утверждал, что вне художественной формы не существует настоящих произведений искусства [7, с. 390].

Отвергая усложненность и нарочитую утонченность формы произведений, Толстой в то же время выступал против вульгарной простоты, против примитивности и бедности художественной формы. На

которые гнались за красотой формы ради нее самой, сочиняя произведения «смотря по требованию и моде», так и тех творцов прекрасного, кто пренебрегал формой [7, с. 390].

Согласно Толстому, социально-нравственное содержание непосредственно вплетается в художественную ткань любого произведения искусства. Оно играет в известном смысле системообразующую роль в творческом процессе. Однако он замечает, что люди не всегда правы, если полагают, что произведение искусства выступает как некое целое в силу того, что там есть сюжетное единство, что в нем действуют одни и те же лица и оно построено на одной завязке или в нем изображается жизнь одного человека. На самом деле связывающим моментом, продолжает Толстой, в произведении искусства выступает «единство самобытного нравственного отношения автора к предмету». Подлинное произведение искусства создается лишь в том случае, когда его автор стоит на уровне передового для своего времени мировоззрения. Это Толстой считал неперемнным условием настоящего творчества [9].

Свою точку зрения на творческий процесс и на необходимые условия творческого процесса при искусстве и литературе («Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана» и «О Шекспире и о драме»). О них речь впереди.

В X главе Толстой подвергает сокрушительной критике эстетски-формалистические тенденции в искусстве второй половины XIX - начала XX веков. Здесь достается декадентам, символистам и многим

для Толстого было, прежде всего, проявлением этической деградации, проявлением равнодушия к человеку. Именно поэтому здесь он постоянно подчеркивает мысль о высокой моральной ответственности художника, о том, что художественное творчество предполагает наличие у писателя, композитора, поэта, драматурга высоких этических принципов. Ставя вопрос о высокой нравственной ответственности творческой личности, Толстой имеет в виду не ответственность перед абстрактным моральным законом, а перед опять-таки трудовым народом.

В «Заключении» писатель останавливается на проблемах соотношения искусства и науки. Здесь упор Толстой делает не на разделении двух понятий, а, напротив, на их тесном сближении: «Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать» [8, с. 202]. Делом науки он считает отыскание важных истин и внедрение их в сознание людей, «искусство же, - с точки зрения Толстого, - переводит эти истины из области знания в область чувства» [7, с. 387].

Итак, опираясь на трактат «Что такое искусство?», можно выделить следующие эстетические позиции Л.Н.Толстого:

- 1) большая часть эстетических теорий отождествляет понятия «красоты» и «искусства», что неверно;
- 2) многие эстетические теории оправдывают вкусы людей господствующих классов общества;
- 3) искусство является псевдоискусством, если оно создано только для высших классов, а не для трудового народа. Лейтмотив данной эстетической позиции звучит также в трактате «Рабство нашего времени» (1900), где писатель рассматривает создание ценностей науки и искусства как деятельность чуждую для простого трудового народа, а напротив, связанную только с жизнью господствующих классов и потому, как правило, «бессмысленную, вредную, отчасти безнравственную» [8, с. 490];
- 4) искусство является псевдоискусством, если оно создано деятелями искусства с целью личного обогащения и присвоения почетных степеней по заказу все тех же господствующих классов;
- 5) искусство является псевдоискусством, когда творцы прекрасного используют приемы («заимствование», «подражательность», «паразитность», «занимательность»), чуждые настоящему искусству;
- 6) искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками (посредством движений, линий, красок, звуков, образов; словами) передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их;
- 7) критерий ценности искусства в его нравственности. О нравственности в искусстве Толстой рассуждает также в трактате «Рабство нашего времени» (1900) и памфлете «Не могу молчать» (1908). Основной мыслью в данных публицистических работах писателя является то, что нравственность в искусстве – основное, и то искусство нравственно, которое создано простым трудовым народом;
- 8) единственный путь возрождения полноценного и настоящего искусства в служении его народу;
- 9) творения деятелей искусства будущего должны передавать только те чувства, которые влекут людей к братскому единению;
- 10) одно из условий создания настоящего искусства должна быть его новизна;
- 11) вне художественной формы не существует настоящих произведений искусства;
- 12) социально-нравственное содержание, вплетаясь в художественную ткань любого произведения искусства, играет системообразующую роль в творческом процессе;
- 13) идейно-эстетические основы декадентства и других разновидностей формалистического искусства сродни ницшеанской философии, являются проявлением этической деградации, равнодушия к человеку, и тем самым, враждебными подлинному искусству;
- 14) наука и искусство тесно связаны между собой; наука отыскивает важные истины и внедряет их в

Источники и литература:

1. Андреева Е. П. Толстой-художник в последний период деятельности / Е. П. Андреева. – Воронеж, 1980.
2. Барыкин В. Е. Эстетика Льва Толстого / В. Е. Барыкин. – М., 1978.
3. Галаган Г. Я. Идеино-эстетические искания Л. Н. Толстого / Г. Я. Галаган. – М., 1969.
4. Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого / Е. Н. Купреянова. – М., 1966.
5. Лакшин В. Я. Интервью и беседы с Львом Толстым / В. Я. Лакшин. – М., 1987.
6. Ломунов К. Н. Эстетика Льва Толстого / К. Н. Ломунов. – М., 1972.
7. Ломунов К. Н. Взгляды Л. Н. Толстого на искусство и литературу / К. Н. Ломунов // Собрание сочинений : в 22-х т. / Л. Н. Толстой. – М., 1983. – Т. 15.
8. Толстой Л. Н. Собрание сочинений : в 22-х т. / Л. Н. Толстой. – М., 1983. – Т. 15.
9. Эстетическая теория Толстого : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.iskusstwo.ru/news/html/164.html>

Новикова М.А., Абрамова Е.Ю., Трош С.Э.**УДК 811.161.2255.4=161.1****ИНТЕРТЕКСТУАЛИСТИКА: НОВЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ**

Прелиминарии. Проблема интертекстуальности в художественной литературе стала за последние десятилетия одной из ключевых. Она прямо связана с такой актуальной проблемой, как принцип диалогизма в литературе (и, шире, во всей культуре). Этот диалогизм может рассматриваться как в синхронии, так и в диахронии; как в рамках «диалога текстов», так и в рамках «диалога дискурсов» и, далее, диалога эпох и культур. Здесь идея «глобальной интертекстуальности» в духе К. Кристевой встречается с идеей «глобального перевода» Р. Якобсона. Этот «мегаперевод» заставляет по-новому взглянуть на всю современную литературу и культуру: как на некий «неофольклор», где авторство становится заведомо коллективным; где темы и сюжеты отдельных текстов превращаются в метатемы и метасюжеты целых текстовых комплексов (от циклов до огромных интерсемиотических структур, типа «киевский текст», «парижский текст», «петербургский текст» и т.п.). Понятие «текст» в подобных случаях делается практически равным понятию «дискурс», а все привычные для нас текстовые компоненты (персонажи, мотивы, образы и др.) превращаются в «вечные» и «бродячие», не теряя при этом своей социальной, национальной, исторической, индивидуально-авторской специфики (М. Новикова [3, с. 268]). Изучение такого интертекстуального полилогизма определяет, на наш взгляд, *актуальность* данного исследовательского направления.

Что касается его *новизны*, то она видится нам прежде всего в методологической области: в разработке принципов и практических механизмов анализа подобных интертекстуальных, интердискурсивных и интеркультурных образований. До сих пор опыт такого анализа ограничивался, как правило, работами типа «Литература и музыка», «Литература и живопись», «Литература и история» и т.п. Нас интересуют более всего *модели* этого кросс- (или интер-) анализа. В качестве же *материала* нами был взят один из вариантов «киевского текста»: лирический цикл сонетов Максима Стрихи «Київські церкви» (1991) в русском переводе Марины Новиковой (2011), а также переписка указанных двух филологов, переводчиков, поэтов: те ее фрагменты, которые перекликаются с избранными нами поэтическими текстами [5].

Таким образом, *объект* нашей работы – «киевский текст» М. Стрихи (далее МС). *Предмет* работы – межаспектные, междискурсивные и межкультурные пересечения внутри этого мегатекста (термин проф. И. М. Колегаевой). *Цель* работы – экспериментальная отработка некоторых методов выявления и интерпретации названных пересечений. *Практическое применение* результатов исследования обеспечивается тестовыми, курсовыми, выпускными и дипломными работами студентов филологических специальностей (украинистика, русистика, перевод).

Ключевые понятия. Уже накоплено достаточно большое число понятий, связанных как с интертекстуальностью вообще (интертекст, интекст, мегатекст, метатекст, контекст и др.), так и с формами его конкретного проявления (цитата, аллюзия, реминисценция и др. [1]), а также степенью зависимости «своего слова» от слова «чужого» (простые заимствования, вариации, трансформации). В области перевода выработался свой понятийный аппарат, небезполезный и для интекстуальных исследований (произведения по мотивам, подражания, вольные переводы, собственно переводы; адаптация VS репродукция VS интерпретация). Свои понятия для анализа аналогичного процесса («диалога культур») предложила уже и интеркультурология. Среди них – поли- и мультикультурализм, диалогизация межкультурных контактов, синтез VS симбиоз культур. Небезынтересна (хотя пока еще не адаптирована к нуждам филологии) классификация этнических общностей, предложенная Л. Гумилевым: консорции, конвиксии; субэтноты, этносы, суперэтноты, – и особенно классификация результатов их гибридизации: сочетания нестойкие и сочетания деформированные (предпочтительнее, на наш взгляд, сказать: трансформированные. – Авт.) – симбиозы, ксении и химеры [2, с. 138]. Последние три различаются по критерию оценки их взаимной адаптивности: от *взаимного обогащения* (симбиозы) через нейтральное *сосуществование* (ксении) до *несовместимости* (химеры).

Ключевые методики. В прямом или косвенном виде большинство методик, основанных на интертекст-анализе, были нами учтены. Н