

Стамати В.В.

УДК 82.09

## ГРАММАТОЛОГИЯ ФОРМЫ: ЗНАК – ТЕКСТ – ПРОИЗВЕДЕНИЕ

*Анотація.* В статті розглядається категорія форми як лінгвістичний момент літературного произведения, ввиду чого вона не може бути осмислена як активна ціннісна діяльність, а значить, стать об'єктом естетического восприяття. В зв'язку з цим висувається теза про принципово інший спосіб координації форми та змісту – за типом відношень означника (організаційного апарату форми) та означуваного (произведения как результата монолінійного прочтения текста).

*Ключевые слова:* форма, знак, означающее, означаемое, текст, произведение.

*Анотація.* У статті розглядається категорія форми як лінгвістичний момент літературного твору, через що вона не може бути осмислена як активна ціннісна діяльність, а отже, постати об'єктом естетичного сприйняття. У зв'язку з цим висувається теза про принципово інший спосіб координації форми та змісту – за типом відношень означника (організаційного апарату форми) та означуваного (твору як результату монолінійного прочитання тексту).

*Ключові слова:* форма, знак, означник, означуване, текст, твір.

*Summary.* In the article a category of form as linguistic moment of literary work is considered for which reason it cannot be comprehended as a value activity and cannot become an object of aesthetic perception. In this connection thesis about relations between form and substance by analogy relations between signifier (organizational apparatus of form) and signified (literary work as a result of monolinear reading of the text) is brought up and based. The aim at the difference between compositional and substantial sides of form inevitably leads to the analysis of linguistic material and projecting the results in the sphere of substance, and investigation is reduced to detection of genetically related story structures based on the exposure of which the erroneous conclusion about substantiveness of form is brought up. As a result, the form cannot be the object of aesthetic perception because it only performs organizing function but without losing its ontological potential: volitional tension of form finds itself in a gesture that organizes language material and which defines one or another type of relations between the components of the text. It leads to the fact that "a text" is read as "the literary work".

*Keywords:* form, sign, signifier, signified, literary work.

В науке о литературе форма традиционно понимается как организующий жест, направленный на онтологическое завершение литературного произведения и способствующий его архитектурной целостности. В категориальный аппарат теоретической поэтики форма входит в эпоху рефлексивного традиционализма, начало которой связано с появлением первых теоретико-литературных работ. Одним из масштабных античных исследований, посвященных теории и практике искусства, является «Поэтика» Аристотеля, где, систематизировав и обобщив донаучное наследие теоретической мысли, он изложил собственные взгляды на литературное творчество.

Долгое время форма рассматривалась как основополагающая категория философии (Платон, Аристотель, Плотин, Р. Декарт, Н. Буало, И. Кант, Г.В.Ф. Гегель, К. Маркс) и только после появления работ немецких классиков, посвященных эстетическому объекту, она входит в аппарат искусствознания и литературоведения вместе с другим фундаментальным понятием – содержанием. Таким образом, дихотомический подход к изучению литературного произведения прочно утверждается в качестве традиционной аналитической стратегии.

Неоднократно ученые предпринимали попытки отказаться от устаревших, на их взгляд, понятий, заменив их функционально более гибкими. Так, Ю.Н. Тынянов и Ю.М. Лотман предлагали устранить категорию содержания, считая ее избыточной, поскольку в формалистской практике категория формы «сопоставлялась с жизненным материалом, который художественно нейтрален» [12, с. 186]. Поддерживая мысль об отказе от традиционных литературоведческих категорий, Ю.М. Лотман настаивает на их замене понятиями идеи и структуры [10, с. 87]. Формальная школа (В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, В.М. Жирмунский, Б.В. Томашевский) выработавшая свою методологию под влиянием эстетики И. Канта, признавала примат формы над содержанием, за что подвергалась жесткой критике со стороны марксизма. В итоге формализм оказал существенное влияние на становление структурализма (Р. Барт, М. Фуко, Ю. Кристева). Таким образом, на сегодняшний день форма не получила однозначного категориального статуса и по-прежнему остается одной из актуальных проблем современного литературоведения.

Организирующая функция литературной формы состоит в том, чтобы обеспечивать упорядоченность языкового материала, поэтому литературная форма прежде всего является лингвистической по своей природе. Р. Барт: «<...> со структурной точки зрения всякий повествовательный текст строится по модели предложения, хотя и **не может быть сведен к сумме предложений** (здесь и далее выделено нами. – В.С.) <...>» [3, с. 200]. Сравним данное утверждение с положением работы М.М. Гиршмана: «Мы анализируем и интерпретируем литературное произведение как эстетическое бытие-объект, осуществляемое в художественном тексте, **но к тексту не сводимое**» [6, с. 20]. В этих двух положениях содержится указание на некую аналогию: в первом – постструктуралистском – взгляде на структурную, «грамматическую» организацию, во втором – позиции представителя теории целостного подхода – на менее отчетливо выраженное условие определенной методологической константы. Такая установка на выработку единого методологического принципа изучения литературного произведения обусловлена выявленной закономерностью его функционирования: оно никогда не осуществляется в своей эстетической полноте в композиционных формах, которые только упорядочивают языковой материал. Следовательно, ни форма, ни

текст и его элементы не могут стать ни объектами эстетического внимания, ни моментами художественного события.

Литературное произведение представляет собой особое пространство, которое не может быть сведено к его языковым единицам, однако по своей природе является знаковым, т.е. построенным на основе межзнаковых отношений. Это взаимодействие знаков друг с другом является актуальным для нас, когда мы, воспринимая текст, «видим» произведение как результат монолинейного прочтения текста. Смыслы и выражающие их контаминации знаков, маркирующие то, что мы называем литературным произведением, образуют единственно возможный контекст – художественный, или поэтический, – который может иметь текст, если его рассматривать как сообщение, игнорируя его множественность. Любой знак «может цитироваться, заключаться в кавычки; тем самым он может порвать с любым данным контекстом, породить бесконечное множество новых контекстов, которые никогда не будут насыщены» [7, с. 363], – справедливо отмечает Ж. Деррида.

Если понимать текст как языковой плагиат, как «цитаты без кавычек» (Р. Барт: «<...> текст образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат <...>» [1, с. 418]), то ненасыщенность контекста становится вполне очевидной: поскольку в результате метонимического взаимодействия элементов знакового поля происходит бесконечная выработка означаемого – производство трансцендентального означаемого, – то закрепленная посредством соглашения или договоренности (например, тема семинара, конференции и т.д.) лингвистическая интенция расширяет или сужает свои пределы по отношению к изначально заявленной установке.

Что касается текста и многообразия смыслопорождающего потенциала его означающих, взаимодействующих между собой, то его единственным абсолютно насыщенным контекстом как заранее обозначенным условием является художественная инаковость, определяемая в перспективе эстетического восприятия. Без такой установки текст – это лишь пространство, где осуществляются межзнаковые отношения, лишенное коммуникативного задания лингвистическая система «без цели и без центра» [1, с. 417] и не имеющее грамматики «поле методологических операций [1, с. 415], каким он мыслится в постструктуралистской транслингвистике.

В ранее приведенных утверждениях Р. Барта и М.М. Гиршмана содержится установка на сужение контекста, если двигаться от текста к произведению: множественность текста всегда шире произведения, иначе говоря, произведение – это результат сужения текстового пространства с целью выявления содержательно-контекстной информации. Текст во всем видообразии отношений между входящими в его состав компонентами может иметь только один контекст – семиотический, – в котором могут быть классифицированы эти отношения и который также не может быть насыщен ввиду вышеизложенных обстоятельств.

Поскольку множественность текста осуществляется посредством линейного метонимического, основанного на языковой игре сдвига элементов друг относительно друга, бесконечного варьирования, то сужение контекста – от «грамматического» к художественному – происходит на уровне знакового взаимодействия, которое регулируется тем уже являющимся лингвистическим жестом, называемым формой как организующей интенцией.

Эта форма является в прямом смысле лингвистической не только потому, что упорядочивает соответствующей природы материал, но и потому, что характеризуется организационным единообразием, в чем и состоит ее волевая напряженность: элементы текстового полотна взаимодействуют между собой в закономерно организованной, лишенной пространственной многолинейности сфере. Константный характер формы обусловлен ее предназначением, которое не может быть исчерпано одним лишь упорядочиванием: форма непременно должна создавать определенный контекст (у М.М. Бахтина композиционная форма должна соответствовать архитектурному заданию, иначе говоря, архитектурная форма как форма завершения художественного события определяет форму композиции).

Можно возразить, что форма, взятая в своем инструментальном назначении, меняет организующий аппарат в зависимости от заданной архитектурной установки (контекста): например, архитектурные формы трагического и лирического будут иметь различные композиционные формы воплощения, причем даже если мы возьмем архитектурные формы в пределах родовой принадлежности – скажем, трагическое и комическое, – то композиционные формы их воплощения также будут иными, поскольку отличные по своему архитектурному статусу формы не могут обнаружить одинакового композиционного решения. (Здесь также можно не согласиться с М.М. Бахтиным по поводу наполнения композиционной формы: ученый в качестве атрибутов композиционной драматической формы называет диалог и актовое членение (разумеется, этот ряд может быть дополнен). Эти атрибуты не являются организующим аппаратом композиционной формы как таковой, потому что они способны обосновать лишь внешнее оформление, но никак не архитектурную завершенность: например, деление на акты не способствует архитектурному обоснованию трагического.)

Однако при всех различиях в организующем аппарате форма как упорядочивающий жест остается неизменной в своем намерении. Форма не равна произведению как архитектурно завершенному художественному событию, она направлена на материал и, организуя его, ощущается текстуально, будучи выражена в определенных композиционных субстанциях, которые М.М. Бахтин называет композиционными формами. Эти субстанции можно мыслить как конкретные реализации композиционного упорядочивания: организующая лингвистическая интенция получает ту или иную манифестацию. Содержанием такой интенции является установка на выполнение соответствующей эстетической задачи (которая требует определенного способа работы с материалом – монолинейного прочтения) – того, что

М.М. Бахтин называет архитектурным заданием, на выполнении которого сконцентрированы композиционные формы.

Форма как упорядочивающий лингвистический жест в своей инструментальной функции не может быть сведена к **готовым** организующим шаблонам, каковыми являются жанры. В том готовом виде, в котором формы композиции представлены у М.М. Бахтина, они не способны осуществить архитектурное завершение художественного события. Например, если взять драму в качестве упорядочивающего материал аппарата, тогда то, что ученый называет ее моментами (деление на акты, диалог и т.д.), на самом деле не принимает никакого участия в формировании архитектурной завершенности литературного произведения: так, скажем, архитектура трагического не может быть осуществлена как таковая посредством драматической формы, поскольку соответствующие композиционные моменты носят лишь внешний характер, в буквальном смысле оформляя материал. Аналогичным образом обстоит ситуация с лирическим произведением, где членение на стихи и строфы является жестом, безразличным к архитектурной целостности.

Единственная функция, которую может выполнять форма, понятая в охарактеризованном аспекте, – это функция, тождественная назначению заголовка, – дейктическая, которая указывает на то, что перед нами «некая литературная “вещь”» [2, с. 431]. Композиционное устройство – это маркер, узнавая который мы определяем жанровую принадлежность произведения. В этой организующей роли формы содержится установка на восприятие данного материала как «художественного», что свидетельствует о первичности текста по отношению к произведению. Композиционная маркированность, как и наличие заголовка или автографа, является атрибутом «художественного текста» – довольно неоднозначного понятия.

Итак, мы пришли к выводу, что композиционная структура – это маркер, задающий направление для соответствующего прочтения текста. Теперь обратимся к тому, что М.М. Бахтин называет архитектурными формами завершения. Как уже было отмечено, в теории исследователя архитектура и композиция находятся в иерархической взаимосвязи. Архитектурная форма завершения предполагает преодоление чувственно познаваемого: «Поскольку мы просто видим или слышим что-либо, мы еще не воспринимаем художественной формы <...>» [4, с. 313]. Иначе говоря, необходимо помыслить форму как активную ценностно значимую деятельность. Так, скажем, трагическое или комическое как формы архитектурного завершения могут предстать в качестве таковых лишь тогда, когда они будут восприняты как событие, данное в своей инаковости. В таком предельно сжатом виде может быть описана бахтинская концепция.

В этой установке на преодоление формы как чего-то внешнего и не требующего ценностного отношения обнаруживается архитектурная целостность произведения. Однако форма в своей организующей роли не может быть абсолютно преодолена. Следовательно, произведение вторично относительно текста, природа которого является многомерной. Выражения типа *такая-то строфа стихотворения* или *такая-то глава романа*, предполагающие соответствующее членение **произведения**, в действительности имеют отношение к определенному дроблению **текста**, поскольку произведение как преодоление инструментального назначения формы и как многолинейное прочтение текста, существуя в качестве одного из множества **смыслов**, которые соприсутствуют в тексте, не обладает органической целостностью ввиду своего происхождения – вторичного, непрямого и непоследовательно-хаотичного – из пространственной многолинейности текста.

Архитектурная форма завершения художественного события у М.М. Бахтина представлена скорее в виде эстетической категории, чем как поэтологический момент. Форма, понятая в таком аспекте, является преодолением самой себя, своей лингвистической сущности, а потому, когда мы ведем речь об архитектурной или композиционной форме, то продолжаем говорить об одном и том же **языковом** моменте. Упорядочивающая интенция формы направлена на материал. Следовательно, форма есть состояние материала, его вещественно выраженная данность.

Так, В.В. Кожин следующим образом определяет координацию формы и содержания, акцентируя внимание на их неотделимости друг от друга: «<...> форма есть не что иное, как содержание в его непосредственно воспринимаемом бытии, а содержание есть не что иное, как внутренний смысл данной формы» [9, стб. 1145]. При таком взаимопроникновении друг в друга данных понятий наблюдается их полное смешение, что с методологической точки зрения абсолютно недопустимо: содержание литературного произведения не является смыслом формы, и наоборот: смысл формы не может быть сведен к содержанию произведения. В.В. Кожин говорит об историко-генетической связи формы и содержания: «Так, если писатель избрал форму новеллы, скрытая в этой форме содержательность [итал. *novella* ‘новость’. – В.С.] входит в его произведение» [9, с. 1147]. Иными словами, форма и содержание взаимодействуют как знак, т.е. как означающее и означаемое соответственно: содержание встраивается в адекватную для его выражения форму, выбор которой определен историческими закономерностями. Однако если означаемое встраивается в идеальную в своей объективности графическую или фоническую форму означающего, объективность которой была обоснована еще Ф. де Соссюром («<...> нет никаких оснований для того, чтобы предпочесть означающее *sœur* означающему *sister* для понятия “сестра”» [11, с. 76]), то объективность литературной формы, проявляющаяся в генетическом соответствии содержанию, не имеет убедительного обоснования.

В.В. Кожин, указывая на этимологию жанра новеллы, говорит о его буквальном значении: новелла изначально воспринималась как «сообщение о вызывающем живой интерес событии» [9, стб. 1147], а жанровой формой в современном понимании она стала после «Декамерона» Дж. Боккаччо. Еще один пример: «Предположим, мы только лишь взяли в руки три книги <...>. Раскрыв их, мы увидим, что одно из произведений целиком представляет собой прозаическую речь какого-то лица <...>; другое – совокупность

коротких реплик ряда лиц; третье – небольшие отрезки стихотворной речи. Этого достаточно, чтобы мы поняли: перед нами роман, драма и сборник лирических стихотворений. <...> Мы как бы незаметно для себя уже знаем некое – пусть **очень общее** – содержание лежащих перед нами произведений» [5, с. 19]. Действительно, в большинстве случаев жанровая форма без каких-либо затруднений может быть определена на основе наших визуальных ощущений, полученных от восприятия материала в его вещественной данности, однако при этом содержательный (тема, идея, фабула и т.д.) и содержательно-формальный (сюжет) аспекты произведения остаются неизвестными.

Характеризуя взгляд М.М. Бахтина на романное слово, Г.К. Косиков отмечает: «Любой сколько-нибудь серьезный диалог-спор движется верой в существование истины о предмете и в возможность прийти к этой истине. <...> В основе такого диалога лежит ощущение каждого из его участников, что не только чужие, но и его собственная позиция заведомо неполна и ограничена» [8, с. 49-50]. Если идти вслед за В.В. Кожинным, то названные особенности романной поэтики так или иначе присутствуют в содержательном моменте **произведения** (разумеется, здесь перечислены лишь некоторые аспекты теории романа). Другими словами, вышеизложенное есть содержание данной формы (в нашем случае – романной); аналогичным образом мы должны принять «вызывающее живой интерес событие» в качестве содержательности новеллы в ее формальном своеобразии.

Однако приведенные положения справедливы только для самой формы в ее организующей функции и не могут быть спроецированы на содержание произведения. «Преступление и наказание» как уникальное в своей эстетической значимости произведение существует в виде романа, но это вовсе не означает, что его содержание может быть осуществлено только в романном письме. Разумеется, это будет уже иное произведение, принципиально отличающееся по своей онтологической масштабности от известного нам романа Ф.М. Достоевского, но оно будет иметь аналогичное содержательное оформление. Здесь вопрос о неповторимости, которая определяет эстетическую ценность произведения, снимается тем, что проецирование содержания на другую форму не исключает факт уникальности произведения, если, конечно, оно еще не было написано. Дело даже не в неповторимости продукта писательской деятельности, поскольку речь идет о внутренней напряженности формы, т.е. о чем-то большем, нежели ее упорядочивающая роль, играя которую она становится состоянием материала, укрепляясь в статусе лингвистического жеста.

Необходимо понимать, что форма не существует где-то в готовом виде, а создается одновременно с содержанием, которое не встраивается в буквальном смысле в соответствующую форму, – по крайней мере, этот процесс не имеет ясно определенной последовательности, в чем и обнаруживается нерасчлененность содержания и формы. Однако суть концепции Г.Д. Гачева и В.В. Кожина заключается именно в таком соотношении упомянутых категорий: между содержанием и формой существует историко-генетическая связь, в результате чего последняя вбирает в себя в самом общем виде момент проецируемого на нее содержания. Согласно ученым, такая связь возникла благодаря установившейся традиции воплощать общие в своих событийно-фактуальных и концептуальных аспектах содержательные моменты в ранее использовавшихся формах.

Понимание формы как готовой организующей схемы лишает литературное произведение эстетического своеобразия; оно перестает быть уникальным творческим актом. Если даже предположить обратное, допуская, что писатель во время работы над произведением использует готовые литературные формы (ведь иного пути у него нет, поскольку, согласно Г.Д. Гачеву и В.В. Кожину, содержание необратимо выветривается из формы по мере развития историко-литературного процесса, вследствие чего остается лишь один шаблон), то в таком случае всякая писательская деятельность становится механическим процессом, направленным на заполнение форм.

Не представляется возможности вести речь о какой-либо традиции, потому что известные нам жанровые формы, несмотря на ту ясность, с которой они на сегодняшний день представлены, все же являются предельно абстрактными категориями, и их существование – это прежде всего классификационная условность. Подобного рода условностью является всякое чувственное представление о форме, в том числе и то, которое приводит В.В. Кожин. Несмотря на конкретность визуальных ощущений, зрительная информация, полученная от восприятия языкового материала в его вещественной данности, носит абстрактный характер, поскольку помогает лишь идентифицировать форму. Когда мы «узнаем» трагедию по соответствующей организации материала (членение на акты, сцены и проч. композиционные единицы, диалог и т.д.), то получаем информацию об упорядочивающей схеме, чем, собственно, и является форма, не имея представления о содержании произведения как таковом.

Рассмотрение формы как обладающей определенным **устойчивым** содержанием категории влечет за собой появление методологически неверной установки на изучение формы отдельно от ее содержания. Форма не может быть понята как застывшее содержание, она есть состояние **данного** материала, на который непосредственно направлена. Содержательность формы обнаруживается в момент взаимодействия с материалом, когда становится понятна ее интенциональная напряженность.

Преодоление этой напряженности приводит к иным результатам. Форма, осмысленная как завершающий жест, – это, выражаясь словами М.М. Бахтина, архитектурная форма, т.е. форма, понятая не лингвистически, а онтологически. Если говорить о визуальных переживаниях формы, что, на наш взгляд, неуместно, то формы архитектуры в большей степени абстрактны, чем композиционные. Под абстрактностью следует понимать их недоступность нашему органу зрения, ибо они отсутствуют в вещественной данности: мы можем воссоздать, зрительно представить, например, трагическое или комическое (драматическое произведение сосредоточено на такой установке), но не можем чувственно

воспринимать онтологическое завершение события, которое в драме не сводится к окончанию действия на сцене, а в романе – к окончанию прочтения. Когда В.В. Кожин предлагает нашему вниманию различным образом организованный материал – прозу, лирику и драму, – то не проводит границы между композиционными и архитектурными формами: роман как таковой идентифицируется по формальному признаку, без учета собственно содержательного аспекта. Конфликт героя с действительностью, непримиримость его позиции и позиции окружающих, придающая произведению полифонический характер, – все перечисленное не является поэтологическими аспектами романа как композиционной формы, а также не может быть названо в качестве средств, способствующих архитектурному завершению «исторического или социального события» [4, с. 277], и моментов архитектурной формы.

Ошибка В.В. Кожина заключается в том, что он уже идентифицирует формы, исходя из их жанровой природы, вместо того, чтобы представить совершенно противоположную ситуацию, когда нам еще неизвестны классификационные различия в состоянии языкового материала. Представленные формы необходимо помыслить без имеющейся presupпозиции. Если использовать терминологию М.М. Бахтина, то формы композиции и формы архитектоники находятся в иерархически обратных отношениях: первые определяют выбор последних – именно так можно понять то, что исследователь называет содержательностью формы, когда композиционный аппарат в буквальном смысле производит содержание, а не наоборот, когда содержание находит композиционное решение.

Действительно, жанр романа вызывает у нас определенного рода ассоциации, связанные преимущественно с длительным повествованием о событиях, которые по своей эпической масштабности превосходят события рассказа или повести, охватывая более продолжительный отрезок исторического времени, однако романная форма – и не только романная – не дает даже самого общего представления о содержании, и то, что Г.Д. Гачев и В.В. Кожин называют содержательностью формы, является ее «технической» стороной и выполняет инструментальную функцию. Соответствующим образом устроенный хронотоп романа – это результат организации словесного материала, который упорядочен под действием данной формы. Следовательно, пространственно-временные характеристики романа являются композиционным моментом.

Таким образом, установка на различие в форме собственно композиционной и содержательной сторон неизбежно приводит при исследовании последней к анализу языкового материала и проецированию полученных результатов в область содержания, а само изучение сводится к обнаружению генетически родственных сюжетных структур, на основе выявления которых делается ошибочное заключение о содержательности формы. В результате форма не может быть объектом эстетического восприятия, поскольку, будучи направленной на материал, выполняет лишь организующую функцию, при этом, однако, не лишаясь своего онтологического потенциала: волевая напряженность формы находит себя в упорядочивающем языковой материал жесте, который определяет тот или иной тип отношений между компонентами текстового полотна, что приводит к тому, что «текст» прочитывается как «произведение».

#### Источники и литература:

1. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы : Семиотика: Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – С. 413–423.
2. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика : Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – С. 424–461.
3. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 196–238.
4. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений : В 7 томах. – Т. 1. – М., 2003. – С. 266–325.
5. Гачев Г. Д. Содержательность литературных форм / Г. Д. Гачев, В. В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : В 3 томах. – Т. 2. – М. : Наука, 1964. – С. 17–36.
6. Гиршман М. М. Архитектоника бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии / М. М. Гиршман // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: Сб. науч. тр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 20–27.
7. Деррида Ж. Поля философии / Ж. Деррида. – М. : Академический Проект, 2012. – 376 с.
8. Косиков Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) / Г. К. Косиков // Проблемы жанра в литературе Средневековья / Под ред. А. Д. Михайлова. – М. : Наследие, 1994. – С. 45–87.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 стб.
10. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Сост. А. Д. Кошелев. – М. : Гнозис, 1994. – С. 17–263.
11. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. – Екб. : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 432 с.
12. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.