

UDC 82.01/.09

**Sergei Lebedev,**  
PhD, Associate Professor;  
Belarusian State University  
(Belarus)  
[sulebe@yandex.by](mailto:sulebe@yandex.by)

## SCIENTIFIC AND INTERPRETATIVE ANALYSIS OF THE TEXT

The work analyses the difference between two types of information management: figurative and conceptual. Different types of human thinking activity products are investigated: models generated by figurative thinking, and models generated by conceptual thinking.

**Keywords:** image; concept; theory of consciousness; theory of knowledge.

列别捷夫·谢尔盖

## 对文本的科学和解释性分析

本文分析了两种类型的信息管理：形象信息管理和概念信息管理的区别；研究了不同类型的人类思维活动产物：由具象思维产生的模型和由概念思维产生的模型。

**关键词：**形象；概念；意识理论；知识理论。

Сергей Лебедев

## НАУЧНЫЙ И ИНТЕРПРЕТАТИВНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

Статья представляет собой анализ образного и понятийного типов управления информацией. Исследуются разные типы продукта деятельности человеческого мышления: порожденные образным мышлением модели и модели, порожденные понятийным мышлением.

**Ключевые слова:** образ; понятие; теория сознания; теория познания.

При отнесении тестов разных функциональных стилей к научному, публицистическому или художественному обычно за рамками разговора остается толкование – и, соответственно, понимание – очень важного: терминов «образ», «художественный образ» и «понятие». И термины эти, при кажущейся очевидности их значений, зачастую используют, не разобравшись в их гносеологии и сущности, что и приводит чаще всего к интуитивному их «пониманию», а в лучшем случае – к обыкновенной интерпретации.

На деле действительно очевидным для всех является лишь то, что «родиной» и образа, и понятия является сознание. Здесь необходимо понимание самого термина «сознание» как диалектического единства сознания личности и «общественного сознания». (Если признать, что сознание является не «родиной» образов и понятий, а «перевалочным пунктом» на пути из сфер чего-то более сверхъестественного, то

вопрос о познании всех «продуктов» этого сверхъестественного снимается в связи с априорной невозможностью понять, но лишь «вчувствоваться» в него. Такой подход остается за рамками науки. Этим занимается религия.)

И образ, и понятие являются «продуктами» деятельности человеческого сознания, они есть не самодостаточные «вещи в себе», а «пропущенная» сквозь призму сознания реальность – вернее, какая-либо ее «сторона». Но почему «на выходе» деятельности сознания мы имеем два абсолютно разных «продукта»: образ и понятие? Научно ориентированная мысль связывает это с природой и становлением человеческого сознания как высшей степени отражения.

Человек реально, объективно существует в реальном, объективном мире, универсуме, с которым он связан так называемыми «каналами связи» – органами чувств. Именно это позволяет человеку **представить** мир для того, чтобы в нем сориентироваться. Человеческий «мир», отраженный в сознании – **субъективен**, он является **представлением о мире**, и это представление уже – идеально. В отличие от реальности, оно не содержит вещественности. И именно поступающая по «каналам связи» (или органам чувств) информация, оставляющая свой «отпечаток» на человеке и в человеке – и есть сознание – то есть отраженная реальность. Сам процесс «подключения» человека к миру изучает физиология высшей нервной деятельности, основанная на учении И. П. Павлова. Нас же интересует, когда сознание, отражая реальность, «производит» образы, а когда – понятия.

Для начала следует развести эти термины. В теоретико-познавательном аспекте понятия являются продуктом познания, отвечают сущности и принципам отражения, следовательно, считаются гносеологическими образами. «Гносеологический образ в обобщенном значении этого понятия охватывает различные виды не только чувственного отображения (ощущения, восприятия, представления), но и теоретического познания – понятия, суждения, гипотезы, теории» [24, с. 117]. То есть **любое** отражение реальности человеком имеет в соответствующей литературе термин – **образ**. Но с точки зрения содержания и функционирования разные гносеологические образы качественно отличаются. «В случае же качественного изменения смысла понятия следует вводить новые термины» [25, с. 5]. С точки зрения содержания **образ** – это чувственно воспринимаемый индивидуальный «представитель» определенных предметов, явлений. По теории информации, любая информация деформируется в каналах связи. Поэтому ощущения, чувства, воспринимаемые непосредственно, всегда субъективны. **Понятия** же – противоположность собственно образа, которая обозначает предельно абстрагированную от индивидуальных признаков сущность. Сущность как таковая вообще не может быть чувственно воспринята. В понятии предмет отражен не со стороны индивидуального бытия, а со стороны того общего порядка, который обуславливает все глубинные, сущностные стороны и моменты. Понятие онтологически содержит в себе собственно образ.

И образы, и понятия рассматриваются психологией как **модели** особого рода – психические модели, а само познание – то есть отражение мира, реальности – моделированием особого рода, или «**информационным моделированием**» [24, с. 125]. Реальность в наших ощущениях и понимании – **идеальная модель** реальности. Любые образы и понятия «обладают признаками абстрактности,

обобщенности и опосредованности разных степеней и уровней» [24, с. 118]. Их соответствие реальности «неполно, приближенно, упрощенно, имеет разную степень глубины» [24, с. 118]. Любая такая модель – и образная, и понятийная – будет **интерпретировать** реальность, отражая лишь один или несколько ее аспектов. Вся разница в том, насколько адекватна модель объекту отражения – реальности.

«Система отражения в целом <...> включает в себя три компонента: “оригинал – носитель отражения – активная система”» [25, с. 8]. В нашем случае носитель отражения – человеческое сознание, включающее в себя уже и саму «модель» «оригинала» (объекта отражения), которая может так и остаться в сознании, а может быть объективирована в определенной знаковой форме; в последнем случае модель может быть воспринята другим сознанием, или **«активной системой»**. В любой модели как результате отражения – или взаимодействия человека и реальности – как бы зашифрованы (закодированы) свойства как объекта (реальности), так и субъекта (сознания конкретной личности). Высшая **граница** развития доступного нам мира – интеллект (по словам Э. В. Ильенкова, «мышление есть абсолютно высший продукт развития мироздания» [12, с. 419], ибо гипотетическая более высокоорганизованная форма развития «была бы возможна только *после* мышления и на его основе» [12, с. 417] и «оказалась бы принципиально непознаваемой для мышления» [12, с. 418]). В силу своей наиболее высокой организованности эта «граница» способна отражать реальность наиболее адекватно, то есть строить модели, наиболее приближенные к сущности объекта. Такое отражение уже не опирается на непосредственные ощущения, а **обобщает** их. Отразить объект истинно – значит наиболее полно отразить структуру всех взаимосвязей. Такое отражение называется анализом с последующим синтезом. Такая идеальная модель, не опирающаяся на непосредственные ощущения, будет выражена в понятиях, предельно абстрагированных от конкретики. Предельный аналитизм породит предельно истинную модель. Потому и не существует абсолютной истины (истинной модели бытия), что нередуцированный процесс аналитического отражения – бесконечен. А относительно истинная модель создается при **возможно предельном** (или концептуально предельном) аналитическом отражении **ключевых моментов** конкретного аспекта реальности. В такой модели будет наименее возможное выражение конкретного «отражателя», то есть человека, создавшего ее. Это и есть язык науки, **научное мышление**. Заметим, что объективация даже понятийной модели в конкретную форму всегда чревата внесением оценочного начала. От этого полностью «застрахованы» лишь языки точных наук с их формулами, знаками и символами. Использование же естественного языка наделяет понятие «чувственностью» и пусть немного, но смещает его в сторону образа. В модели, выраженной естественным языком, даже предельно абстрактной, понятийной, всегда будет «фонить» субъект отражения – то есть конкретный человек.

« $2+2=4$ » – истинная модель, результат отражения «границей» нашего развития – интеллектом. Но даже такая банальность, как « $2+2$ » в каждом **конкретном** случае не будет равна просто четырем. В конце концов, четыре точки будут не просто четырьмя точками, а еще и лежащими или не лежащими на одной линии или в одной плоскости, а из четырех яблок одно будет зеленым, а одно – червивым и т. д.

Однако эта модель истинна. **Относительность** ее истинности **определяется еще большей степенью обобщенности**, еще большим аналитическим «охватыванием» реальности не только «вширь» но и «вглубь». Относительность же истинности **образной** модели определяется другими критериями, и «ценность» ее (модели) лежит в другой плоскости.

« $2+2=4$ » и «Я Вас любил...» – гносеологические образы, модели реальности. Только структура первой наиболее адекватна сущности, а в структуре второй «присутствует» субъект отражения – автор. В последнем «отпечатке» взаимодействия реальности и человека нас интересуют не структуры реальности, а «структуры» конкретной личности, которая и создает модель. И модель эта создана автором не столько с целью познания, сколько с целью выразить себя с помощью лишь **нужных** для этой цели «структур реального мира». Художественный образ относится к собственно образам и противостоит понятию наличием субъективного (то есть «структур субъекта отражения»). К нему критерий истинности неприменим именно в связи с особенностями его цели – духовного производства личности. К другим же **собственно образам** (моделям, исходящим из субъективного конкретно-чувственного опыта) критерий истинности приложим относительно соотношения в них объективности (абстрагированности от субъективно-эмоциональных «шумов») и субъективности. Именно такой критерий приложим к любым моделям – от образа, вызванного ощущением шероховатости предмета до сложнейших идеологических концепций.

Что же касается **художественного образа**, то это **образ, выраженный в эстетической форме**, в стиле, в конкретной знаковой системе построенный из конкретного «строительного материала», свойственного тому или иному виду искусства (слово, цвет, звук, движение тела и т. д.). Любой образ, знаковое отображение которого – «целостное единство всех принципов художественной изобразительности и выразительности» [19, с. 28], – это и есть **художественный образ** (отсюда: любой художественный образ, никак не выраженный, – лишь потенциальная возможность такового). Это целостное единство – и есть проявление автора, субъекта отражения реальности. Именно он (конкретная личность) «упорядочивает» жизнь по своим критериям для производства новой, субъективной – себя. Поэтому объектом любого произведения искусства является реальность, а содержанием – личность, или «образная концепция личности».

Критерием художественного образа является не истинность, а **художественная ценность**. С нашей точки зрения, это означает степень глубины и полноты выраженной в произведении личности по отношению к максимально возможным глубине и полноте, что в соответствии с теорией сознания (см., например, работы Э. Ильенкова, А. Егорова, В. Тюхтина, А. Андреева) подразумевает и эстетическое совершенство факторов выражения личности и адекватную – а может быть, и диалектически усложненную – моральную установку. Зачастую под **глубиной** образа подразумевают его **чрезмерную зашифрованность**, смешивая абсолютно разные вещи. Зашифрован может быть и чрезвычайно бедный с духовной точки зрения художественный образ, что не мешает ему быть отнесенным к «элитарному» искусству. М. Элиаде пишет по этому поводу: «Если элита восхищается “Поминками по

Финнегану», атональной музыкой или ташизмом, то потому, что эти произведения являют собой замкнутые миры, герметические вселенные, куда проникают только ценой огромных усилий/ <...> В глазах “других”, в глазах “массы” афишируется принадлежность к некоторому тайному меньшинству» [28, с. 199]. Культуролог справедливо считает, что «гипноз недоступности, непонятности произведения искусства выдает желание обнаружить новый, тайный, неизвестный до этого смысл мира и человеческого существования. Налицо желание “инициации”, желание найти скрытый смысл этого разрушения художественного языка» [28, с. 199]. Но так как содержание (личность) может быть воспринято лишь через его объективацию посредством выраженной в знаках модели **реальности**, полный разрыв с последней приводит к невозможности «раскодирования» произведения, к «разрушению связей с реципиентом-потребителем, ибо отсутствует основа – пересечение опыта восприятия мира художника и потребителя его продукции» [25, с. 12]. Нам представляется, что модная в течение последних ста лет полемика по поводу гениальности подобных произведений закономерно когда-нибудь будет вытеснена еще более глубоким осмыслением сказки Х. К. Андерсена «Новое платье короля».

Таким образом, у разных форм гносеологического образа, у разных моделей – разное содержание, разные функции и разные критерии их оценки. Сознание человека, отражая реальность, с помощью собственно образов «соотносит» человека с миром, приспособливает первого к последнему, с помощью понятий – приспособливает последний к первому, то есть дает возможность преобразовать и приспособиться к уже преобразованному. Искусство же в художественных образах позволяет человеку духовно самоопределиваться, что относится, конечно же, к приспособлению и отвечает сущности собственно образного, конкретно-чувственного познания мира, предстающего в этой модели перед нами с преобладанием «структур», принадлежащих не «источнику», а «носителю отражения». Получается, что понятийная, аналитическая модель наиболее истинно отражает сущность, а образная модель более «наполнена», так как в ней есть и **конкретные** проявления сущности (поэтому, по известному высказыванию Нильса Бора, пока только искусство способно напомнить нам о гармониях, недостижимых для аналитического анализа).

Для наиболее полного и адекватного отражения реальности (или «идеальности», которая также может быть объектом отражения) «границы» нашего развития – интеллекта – недостаточно: отраженный границей (плоскостью) «объемный», многомерный (точнее – «бесконечномерный») объект или моделируется в своих сущностных, ключевых моментах или (для полного отражения) моделируется бесконечно. Наиболее полное и адекватное отражение – не «границей», а «степенью» нашего развития, то есть «объемом», от «начала» до «границы», – **духом** (здесь это слово употреблено не в смысле, подразумевающим «воцерковленность», а в философском смысле, где **духовность** не сводится к религиозности). А это уже значит – не тотальным (или выборочным) абстрактным анализом, не образами, которые «не дотягивают» до границы сознания, а **философским мышлением**, которое все-таки не является тождественным анализу, а включает в себя под его «руководством» еще и доаналитические, образные уровни отражения, «схватывающие» так называемую «непознаваемость вещи в себе». Философия «представляет собой

как бы вид с высоты. Она позволяет *составить целостное представление о мире, о его закономерностях и взаимосвязях*. <...> Иначе говоря, философское (а вместе с ним и художественное) мышление призвано дополнять наше знание о мире до целостности» [8, с. 19]. Именно к такому типу «отражения» действительности должны, по нашему мнению, стремиться гуманитарные науки. Ведь любая модель реального мира (уже **производное** человеческого сознания – например, роман или художественный фильм) сама может стать объектом – в одном случае адекватного ее отражения (познания), в другом – субъективного, образного моделирования, перевода одних образных моделей в другие, зачастую – в ущерб оригиналу (интерпретации).

Специфика гуманитарного знания такова, что исследователь любой из его областей сегодня похож на человека, пытающегося распутать довольно запутанный «клубок» и вынужденного за одной нитью «тянуть» и «распутывать» множество других. И этому есть, по крайней мере, две серьезные причины.

С одной стороны, это связано с тем, что любой материал, являющийся «продуктом» деятельности **человека духовного**, не поддается однозначному, линейному, формальному толкованию, и каждый аспект конкретной проблемы, каждый «момент» конкретной целостности связан с остальными. Ученые неоднократно говорили о «давно назревшей необходимости окончательного перехода с позиций формальной логики на позиции логики диалектической», особенно «при подходе к предмету гуманитарных наук, каковым, собственно, и является человек» [13, с. 294]. Человек – сверхсложная информационная система, и «диалектичность» настолько для него характерна, что с метафизической точки зрения он представляется сплошь состоящим из парадоксов» [13, с. 294].

С другой стороны, причина «запутанности» еще и в том, что на ряд вопросов, связанных с **любой** поставленной проблемой, еще не дано ответов, масса «смежных» проблем не решена, масса необходимых понятий и терминов или не определены, или их определения слишком спорны и недостаточны. А изучить человека как **личность** возможно лишь «сквозь призму» изучения «продуктов» его деятельности именно как **личности**. Это – и есть цель всех гуманитарных наук.

А искусство, являясь наиболее «полным» выражением личности (через «личностное», конкретно-историческое, «художественное» отражение реальности) в ее конкретном, национальном, историческом и общечеловеческом проявлении, требует не только эмоционального или интерпретативного «переживания», но и **научного** осмысления. Наиболее «продвинутым» из всех «разделов» искусствоведения на сегодняшний день является литературоведение.

Литературоведение сейчас в искусствоведческих науках занимает место, сопоставимое с местом физики в ряду естественных наук. Однако, как и большинство гуманитарных дисциплин, литературоведение отстает сегодня по «фундаментальности» от наук естественных (под «фундаментальностью» мы здесь подразумеваем предельно возможную формализацию знаний о том или ином аспекте действительности). Связано это, в первую очередь, с тем, что оно до сих пор четко не осознало, **что** оно исследует. Сама природа и сущность художественного произведения зачастую остается не прояснена. Изучение конкретного аспекта литературного

произведения часто превращается в исследование лингвистическое или стилистическое, а рассуждения «о произведении вообще» оканчиваются либо изложением своей собственной идеологической позиции, так или иначе трактующей художественный текст, либо рассмотрением конкретно-исторических факторов его возникновения (В. В. Набоков писал по этому поводу, что «мы испытываем болезненную потребность (как правило, зря и всегда некстати) отыскивать прямую зависимость произведения искусства от “подлинного события”» [17, с. 58]).

Исследователи неоднократно замечали, что литературоведение несмотря на все попытки – давние и новейшие – склонить его к сепаратизму, к противопоставлению себя философии искусства, в той мере, в какой оно обращается к искусству слова именно как к **искусству**, оказывается в неизбежной соподчиненной связи с другими искусствоведческими дисциплинами». М. М. Бахтин еще в 1924 году говорил о «печальном» смысле поэтики как науки, указывая на ее «претензию построить науку об отдельном искусстве независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры» [5, с. 28], что, по его мнению, приводит такую науку «к чрезвычайному упрощению научной задачи, к поверхностности и неполноте охвата предмета, подлежащего изучению» [5, с. 30]. О необходимости рассмотрения литературного произведения именно с позиций **философии** литературы и сегодня говорят ученые (см., например, работы В. И. Тюпы, А. Н. Андреева и др.). Известный культуролог М. С. Каган в своих работах также писал, что, открещиваясь от философского уровня познания культуры, все частные культуроведческие дисциплины (а литературоведение, несомненно, относится к таковым) обречены на чисто эмпирическую, фактографическую, поверхностную описательность, и потому, как бы ни были они развиты, потребность в философском осмыслении культуры сохраняется, ибо за нее ни одна другая наука не решит рассматриваемых ею теоретических проблем».

По-настоящему **научное** рассмотрение любого материального или идеального объекта подразумевает предельную теоретизацию методов его исследования, которые приводят к более или менее объективной стройной системе знаний о нем. Философы отмечали ранее и до сих пор говорят о том, что в целостной, иерархически организованной системе знаний информационные потоки движутся и снизу вверх (от фактов к теории), и сверху вниз (от предельных метанаучных и философских абстракций к эмпирическим данным), взаимно дополняя, усиливая друг друга, обеспечивая системе способность непрерывного развития. Можно ли таким, сугубо научным образом, исследовать специфический объект – художественное произведение? Сегодняшнее литературоведение зачастую принципиально не признает какой бы то ни было научности (например, популярные критики П. Вайль и А. Генис именно потому не приемлют взглядов В. Г. Белинского, что он «в духе своего кружка, не доверяя интуиции, подвергался соблазнам науки» [7, с. 98]). Очевидно, что специфика восприятия художественного образа, его амбивалентность вызывает желание «не трогать музыку руками», так как при этом создается иллюзия разрушения того, **что** заставляет «чувствовать» произведение, сопереживать ему. «Чувственный» момент образа действительно диктует гуманитарной научной мысли «подключать» не только интеллект, но и ресурсы «души». Как отмечал

Б. А. Успенский, в художественном произведении «идеологический или оценочный <...> уровень наименее доступен формализованному исследованию: при анализе его по необходимости приходится в той или иной степени использовать интуицию» [26, с. 19]. Для философии давно не является секретом, что подлинно творческие акции мысль совершает не на своей территории, а на территории бессознательной психики. Однако для искусствоведа вообще и для литературоведа в частности должно быть очевидным, что целостность художественного явления не только «непосредственно воспринимается, но и **мыслится**», и поэтому, по справедливым замечаниям многих исследователей, сопряженность эстетики и искусствоведения с философией естественнонаучного познания ныне несправедливо обойдена вниманием специалистов. «Хаос чувственности» в произведении искусства – ложная предпосылка к объявлению последнего «непознаваемым». Как говорят ученые, «понятие хаоса отражает непознанные закономерности <...>, то есть имеет относительный характер» [2, с. 45]. Это не значит, что в литературоведение необходимо «перенести» естественнонаучную методологию. Просто действительно назрела необходимость **познания** произведения искусства. Познания, которое, с одной стороны, недвусмысленно определит место последнего в сложнейшей системе окружающего нас материально-духовного мира, а с другой стороны, сможет прояснить особенности и специфику каждого конкретного его явления.

Литературоведы, изучающие литературно-художественное произведение **научно**, изучают его как **художественную модель** мира, являющуюся результатом отражения в сознании человека окружающей действительности. Как любая модель, художественная модель мира включает в своей структуре как свойства реального моделируемого объекта, так и особенности, «отпечаток» моделирующего субъекта (в любой модели как результате взаимодействия человека и реальности «закодированы» свойства как объекта (реальности), так и субъекта (сознания конкретного человека)). Философы Й. Брокмейер и Р. Харре считают, что художественные произведения «являются одновременно моделями мира и моделями собственного “я”». Посредством историй мы конструируем себя в качестве части нашего мира <...>. Эко утверждал, что каждый вымышленный мир паразитирует на действительном или реальном мире, который вымышленный берет в качестве основания» [6, с. 40]. Главное отличие **художественной модели** мира от любых других моделей – это приоритет в ее структуре «личностного», субъективного начала. Художественное отражение мира – это не столько отражение реальности, сколько **выражение себя** посредством того, **что** отражаешь.

«Структура модели всегда двойственна: она зависит от моделируемого объекта и в не меньшей мере – от способа моделирования. Можно считать, что, моделируя реальный объект, мы как бы конструируем другой – реальный или воображаемый объект, изоморфный данному в каких-то существенных признаках» [14, с. 36]. Однако, по справедливому утверждению Л. С. Выготского, художественное произведение подчинено «своим собственным законам развития, и эти законы никогда, конечно же, не будут объяснены из простого зеркального отражения исторической действительности» [9, с. 161]. Художники создают свои **персональные миры**. И если любая «сконструированная» модель необходима для познания определенных



закономерностей ее объекта, то художественная – для **выражения субъекта** с его «пониманием» этих закономерностей. В искусстве человек идеально формирует мир, который его устраивает по критериям красоты и нравственности и тем духовно преодолевает не устраивающий его мир. Искусство моделирует, создавая наглядный, образно-эмоциональный мир, трансформирующийся в художественных произведениях по собственным внутренним законам. При изучении такой модели, соответственно, задача исследователя – не рассмотрение признаков, существенных для реального объекта отражения, то есть действительности, а выяснение «запечатленных» в ее структуре особенностей **субъекта отражения** – конкретного сознания. Изучить такую модель именно как **художественную** – значит рассмотреть ее как «продукт» деятельности сознания ее субъекта. **Объектом** любого произведения искусства всегда является **действительность**, а **содержанием** – **личность**. Как известно, при любой деятельности происходит ее переход в форму покоящегося свойства – продукт (в нашем случае – собственно произведение искусства), «при этом регулирующий деятельность психический образ (представление) воплощается в предмете – ее продукте. Теперь, во внешней, экстериоризованной форме своего бытия, этот исходный образ сам становится предметом восприятия: он осознается» [15, с. 20]. «Представления» субъекта такой духовно-эстетической деятельности об объекте отражения (реальном мире), субъективные законы, принципы, по которым смоделирован объективный мир (ставший, естественно, субъективным), – и есть собственно предмет науки об искусстве вообще и литературоведения в частности. Рассмотрение других аспектов в художественной модели переводит ее из разряда художественных в любой другой разряд – в зависимости от того, **что** интересует исследователя (например, в разряд «текстов» наряду с любыми нехудожественными текстами или в «продукт бессознательного» наряду с оговорками и сновидениями), а это уже не рассмотрение «продукта» работы собственно **художественного** сознания. И даже «просто» анализ «образности» произведения не является анализом самого произведения. Г. Н. Пospelов справедливо утверждал, что «образ как специфическая форма художественного творчества вытекает из его специфического, художественного *содержания*, создается для его выражения и тем самым не возникает и не существует сам по себе» [18, с. 161]. То есть настоящий анализ «образности» – это анализ того, **что** ее – именно такую – породило, того, что она **выражает**, а не что она **отражает**.

Произведение искусства, как и любой другой объект реального или идеального мира, является объектом-системой в системе объектов данного рода. Развести «целостность» и «системность» в таком объекте – значит «вывести» его «за пределы» науки. Научный подход к любой целостности, по мнению ученых, «включает в себя оба момента – и интегральный, и элементный. Всякие попытки найти сущность целостности, оставаясь на уровне элементов, как и стремление искать ее причины вне системных пределов, ведут к тому, что познание покидает почву объективных фактов и, следовательно, подрывает свою практическую и теоретическую силу» [1, с. 148]. Системологи называют целостной любую завершенную, «вырванную» из процесса развития, неподвижную систему (см. [2, с. 65]). Целостность чего бы то ни было есть состояние самодостаточности, завершенности, индивидуальной

полноты и избыточности и в пределах собственно научного мышления целостность не представима иначе, как системность, стремящаяся к своему пределу. Понимание произведения искусства как «нецелостной системы» (что, по законам диалектики, в принципе невозможно: при любых «внутрисистемных» изменениях всегда возникает качественно новая система) приводит в литературоведении к «разрыву» связей между его уровнями; трактовка же произведения как «несистемной целостности» подразумевает под ним «вещь в себе», в принципе нерасчленимую и, следовательно, не поддающуюся анализу. Однако, как справедливо считают исследователи, «“получение информации из несистемного материала” представляет собой противоречие в терминах, поскольку информация (по определению) может заключаться только в определенной системе, в определенном типе структурных отношений» [16, с. 76]. Раз мы воспринимаем определенную духовно-эстетическую информацию, следовательно, ее можно не только «прочувствовать», но и познать. Однако познать произведение – это не столько описать его структуру и отдельные ее элементы, сколько их **проинтегрировать** и «выйти» на цель именно **такого** их наличия и **такого** взаимодействия. В любом случае, в искусстве вообще путь к уяснению содержания один – через восприятие и анализ формы, через, по словам М. М. Бахтина, анализ факторов художественного впечатления.

Часто встречающаяся сегодня интерпретация художественного текста как своего рода мозаики, состоящей из множества культурных реминисценций и «кодов», разрушает представление о целостности искусства. Целостная система художественного произведения, как и любая другая, «предполагает не любую связь между элементами, а прежде всего такую, которая подчиняет их движению определенной закономерности» [2, с. 67], следовательно, один и тот же объект может рассматриваться как качественно разные системы-целостности. Например, литературное произведение может рассматриваться лингвистикой как текст в системе множества текстов и литературоведением как произведение искусства в системе множества произведений искусства. «Элемент, входящий в систему, взаимодействует с другими элементами не целиком, а лишь одной или несколькими сторонами. Следовательно, характер и качество связи зависят от особенностей той или иной стороны элементов, находящихся во взаимодействии» [2, с. 69]. То есть в конкретный момент произведения в любом элементе стиля важна лишь та его «сторона», которой он (элемент) «играет» на концепцию всего произведения (например, слово «душечка» в одном произведении должно быть понято в своем прямом значении, в другом же произведении – в противоположном, ироничном; обилие красного цвета в художественной модели может символизировать «революционность», а может просто намекать на тревожное состояние героя). Всякая целостность – конкретна. «Несоотнесение» элемента и всей целостности порождает неадекватное истолкование и первого, и второй. Как отмечают ученые, «в исследовательской работе не может быть аналитического изучения какого-то частичного объекта без точной идентификации этого частного в большой системе» [3, с. 53]. Любой момент произведения определяется всей целостностью последнего и сам определяет ее. Часть и целое соотносятся в такой целостности, как капля и океан, как желудь и дуб, зерно и колос, как эмбрион и развитое целое. В каждом элементе целостности в

свернутом виде закодирована та программа, которая позволяет «эмбриону» саморазвиваться, эволюционировать и превращаться в целостность иного, нового порядка. Любой элемент или уровень художественного произведения, понятый теоретически, взятый «сам по себе», мыслится абстрактно, «вообще» – но в каждом своем проявлении в конкретном произведении «чистое» его значение обогащается массой дополнительных, присущих ему только в **данной целостности-системе** нюансов значения. Так, любое слово языка наделено определенным набором лексических и грамматических значений. В таком виде оно понимается как **сущность**. Каждое же конкретное **явление** этого слова предстает перед нами той своей «стороной», которая является «нужной» в конкретной целостности текста. Такое слово и вся целостность взаимно обогащаются, наделяя друг друга массой дополнительных смысловых нюансов. Абстрактность любого слова становится неповторимой конкретностью в каждом своем проявлении: оно несет на себе «печать» субъективной установки всего высказывания и «связано» с остальными элементами и всей целостностью лишь определенными своими «сторонами». Так, П. А. Гринцер в своем исследовании древнеиндийской прозы (а, как известно, восточная литература всегда отличалась от европейской большей степенью внимания к собственно стилю, акцентами на «орнаментальность», чрезмерной «эстетизированностью» своих произведений) говорит о седьмой главе «Приключений десяти царевичей» (*Daṣakumāracarita*) Дандина, где «Мантрагупта рассказывает свою историю, не используя ни одного губного звука, так как губы его изранены после ночи любви» [11, с. 15]. **Как** конкретный момент художественного целого отражает всю его концепцию и **какова** эта конкретная концепция – вопросы, на которые должен отвечать исследователь при изучении любого литературного произведения как **произведения искусства**. Сразу всю целостность изучать невозможно. Можно видеть «все», а изучать что-то одно – в необходимом контексте.

Что же определяет все моменты художественного целого, регулирует актуализацию того или иного его уровня? Как и в любой системе, в произведении искусства вообще и литературно-художественном произведении в частности существует «регулятор», «управляющий» всей его структурой. «Какой фактор упорядочивает множество компонентов системы? Таким решающим и единственным фактором является результат, который, будучи недостаточным, активно влияет на отбор именно тех степеней свободы у компонентов системы, которые при интегрировании определяют в дальнейшем получение полноценного результата» [3, с. 74]. Результатом художественной деятельности всегда является **выражение себя** в чувственно воспринимаемых образах, в эстетической форме, – то есть в стиле.

Г. Гегель, рассуждая о целостности мира вообще, говорил, что его «всеобщее содержание <...> должно сомкнуться в себе и предстать в отдельных индивидах как *целостность* и *единичность* <...>. Такой целостностью является человек в своей конкретной духовности и субъективности, цельная человеческая индивидуальность» [10, с. 244]. Каждая личность – «естественная» модель мира, содержащая в себе «в снятом виде» всю многоуровневую структуру доступного нам мира. И именно конкретное мировоззрение есть фактор, определяющий отбор абсолютно всего, что имеет место в конкретной художественной модели мира. Естественно,

всё мировоззрение конкретной личности не может быть представлено в «ограниченном объеме» произведения. (Личность, по словам Э. В. Ильенкова, – «единичное», «внутри себя столь же бесконечное, как пространство и время. Полное описание единичной индивидуальности равнозначно поэтому “полному” описанию всей бесконечной совокупности единичных тел и “душ” в космосе» [12, с. 389]). Мировоззрение в произведении определяется тем, что называют **образной концепцией личности**. По словам В. И. Тюты, «концепцией не высказанной или, напротив, “затаенной” писателем, а **осуществленной** всем строем художественного мира текста. Строго говоря, это не “концепция”, не идея, не мысль (хотя бы и главная), – но специфическая манера мышления, некий “менталитет”, концептуально значимый **феномен духовного присутствия человека в мире**, феномен воплощенного “смысла жизни”. Это и есть <...> автор произведения искусства в наиболее существенном и сокровенном смысле слова» [22, с. 27]. Как считает исследователь, «специфически художественное знание о мире, “о времени и о себе”, открывающееся читателю в эстетическом сопереживании, всегда выступает как концепция личности» [23, с. 47], которую, однако, не следует отождествлять ни с личностью самого автора, ни с той или иной рациональной концепцией, усвоенной или выработанной его мышлением». То или иное «понимание» смысла жизни, ее законов и диктует наличие в произведении того или иного героя, названного так или иначе, живущего в том или ином месте и так или иначе поступающего и разговаривающего и т. д. Д. С. Лихачев высказывал ранее схожие мысли, когда писал о том, что внутренний мир художественного произведения имеет свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система, что мир этот зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер. По его мнению, внутренние – исторические, психологические – законы художественного мира могут быть отличны от реальных, там – свои законы, по которым совершаются исторические события, своя система причинности или «беспричинности» событий». Писатель Л. Н. Андреев абсолютно справедливо утверждал, что писатели вовсе не властны заставлять своих героев проделывать все, что нам вздумается, но только то, что соответствует их духу и характеру. Иначе получается фальшь, а не художественное произведение. Любая художественная модель мира – модель сознания, «ядро» которого и есть образная концепция личности, диктующая «построение» произведения. Вслед за Ю. М. Лотманом «под “субъектом системы” <...> мы подразумеваем сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста» [16, с. 320].

В основе собственно эстетической деятельности лежит комплекс импульсов внеэстетических. Само понятие эстетического подразумевает: «красота» возникает только в том случае, когда компоненты целого организуются на основе внутренне сбалансированного, концептуального «замеса». Нет духовно определенного отношения к жизни – неоткуда взяться и эстетической выразительности. Целостно проанализировать художественный текст – это «выйти» на тип сознания, анализируя стиль. По словам Г. Н. Пospelова, «художественные тексты <...> создаются

каждый раз для того, чтобы воспроизвести “воображаемые миры” произведений, а “миры” эти, в свою очередь, создаются для того, чтобы выразить “моральные оценки” воплощенных в них национально-исторических характеров» [18, с. 13-14]. М. М. Бахтин считал, что «все моменты художественного целого» являются «выражением эмоционально-волевой реакции и оценки» [4, с. 11], что «в действительности оценка проникает в предмет, более того, оценка создает образ предмета» [4, с. 13], и понимал произведение «как организованный материал», являющийся «композиционным телеологическим целым, где каждый момент и все целое целеустремлены, что-то осуществляют, чему-то служат» [5, с. 38-39]. В. М. Жирмунский в споре с ОПОЯЗом о формальном методе также утверждал в свое время, что произведение является единством взаимно-обусловленных элементов в их «телеологической связи». Основание для системы эстетических фактов он искал в единстве «сверхэстетическом», то есть «надэстетическом».

Сами писатели тоже неоднократно говорили о том, что собственно эстетические особенности произведения определяются «сверхэстетическим», духовным фактором. Ф. М. Достоевский считал, что и в картине, и в рассказе, и в музыкальном произведении непременно будет виден сам художник, что он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития. У. Эко писал, что в работе над романом, по крайней мере на первой стадии, слова не участвуют. Работа над романом – мероприятие космологическое. Задача сводится к сотворению мира, а слова придут сами собой. В прозе ограничения диктуются сотворенным писателем миром. Персонажи обязаны подчиняться законам мира, в котором они живут. То есть писатель – пленник собственных предпосылок.

Почти все писатели, которые сами стараются описать механизмы творчества, пишут об этом же. Исследователи считают, что «эстетический феномен <...> возникает при условии, что личность выступает как целостный внутренний мир, складывающийся вокруг индивидуальной точки зрения на действительность» [23, с. 30], что изобразить какую-либо картину мира, какую-либо «систему ориентации и поклонения» (по Э. Фромму) – означает изобразить носителя картины мира – все ту же личность». Мировоззрение, существующее лишь «в голове», – еще не художественно отображенная концепция личности; любой художественный образ, никак не выраженный, – лишь его потенциальная возможность. Таковой она становится при ее **воплощении в конкретном стиле** (В. И. Тюпа дает литературе такое определение в ряде своих работ: «Литература есть жизнь сознания в формах художественного письма»). Во всем стиле любого художественного произведения, в каждом его уровне, в каждой его «клеточке» нет ничего, кроме непосредственного или опосредованного выражения образной концепции личности, духовной программы, «заложенной» в произведение. Г. Н. Пospelов задает риторический вопрос: «Не выражается ли идейное осмысление и эмоциональная оценка характеров героев в подборе и сочетании предметных, словесных, композиционных деталей и приемов, из которых строятся образы этих героев?» [21, с. 160]. Стил (основываясь на фундаментальных основах науки о литературе) может быть определен как непосредственное выражение в каждом элементе произведения единства авторской

позиции, как материально воплощенный и творчески постигаемый «след» авторской активности, образующей и организующей художественную целостность. Каждый «кирпичик» в «здании» художественного произведения важен, так как он «работает» на воспроизведение определенной концепции личности, **все** детали значимы, так как «через них писатель выражает свою идейно-эмоциональную *оценку* воплощенных в персонажах характеристик жизни» [20, с. 100]. Лишь последователи взглядов В. В. Набокова на художественное произведение могут вслед за ним сказать, что, допустим, «сюжет “Ревизора” так же не имеет значения, как и все сюжеты гоголевских произведений» [17, с. 57].

«Язык» каждого искусства определяет потенциальные возможности глубины выражения концепции личности. Некоторые исследователи считают, что «строительный материал» литературы (слово в его двух ипостасях: значении и собственно чувственно воспринимаемой, эстетической стороне) обладает наибольшим потенциалом возможностей художественной выразительности по сравнению с «языками» других искусств. Искусствоведы отмечают, что все искусства стремятся передать образы, малодоступные их средствам выразительности. Все виды искусства косвенно отображают процессы мышления человека, «литература же с давних времен воссоздает процессы человеческого мышления конкретно и непосредственно» [27, с. 104]. Литературе доступно отображение любой чувственной информации, поступающей человеку по любым «каналам связи» (органам чувств); она «конвертирует» такой образ в образ словесно-художественный, ей доступна передача почти любой образной информации. Иногда литература даже может использовать «строительный материал» другого искусства, и тогда в целостность литературного произведения органически «вплетаются» образы, «разговаривающие» с нами языком не только «слова», но и, допустим, линии, что свойственно искусству живописи (вспомним, например, «каллиграммы» Г. Аполлинера или «Маленького принца» А. де Сент-Экзюпери, восприятие которого без авторских рисунков будет неполным). Стиль есть «содержательная форма», и его анализ, анализ конкретного его аспекта (**в неразрывной связи с остальными**) «в идеале» должен вывести исследователя на образную концепцию личности. Только так познав художественное произведение, мы познаем его как **художественное**. Именно такие задачи ставит перед собой методология **целостного эстетического анализа** литературного произведения.

### Список использованных источников

1. Абрамова, Н. Т. Системный характер научного знания и методы исследования целостных объектов / Н. Т. Абрамова // Системный анализ и научное знание. – М.: Наука, 1978. – С. 142–153.
2. Аверьянов, А. Н. Системное познание мира: Методологические проблемы / А. Н. Аверьянов. – М.: Политиздат, 1985. – 263 с.
3. Анохин, П. К. Принципиальные вопросы общей теории функциональных систем / П. К. Анохин // Избранные труды. Философские аспекты теории функциональной системы. – М.: Наука, 1978. – С. 49–106.

4. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности (фрагмент первой главы) / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 5–26.
5. Бахтин, М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 25–89.
6. Брокмейер, Й. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 29–42.
7. Вайль, П. Родная речь: Уроки изящной словесности / Предисловие А.Синявского / П. Вайль, А. Генис. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Издательство Независимая Газета, 1999. – 272 с.
8. Волков, Г. Н. У колыбели науки / Г. Н. Волков. – М.: Молодая гвардия, 1971. – 224 с.
9. Выготский, Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции; комментарии Вяч. Вс. Иванова и И.В.Пешкова / Л. С. Выготский. – Изд. 5, испр. и доп. – М.: Лабиринт, 1997. – 416 с.
10. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика / Г. В. Ф. Гегель. – Т. 1. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
11. Гринцер, П. А. Древнеиндийская проза (обрамленная повесть) / П. А. Гринцер. – М.: Издательство восточной литературы, 1963. – 268 с.
12. Ильенков, Э. В. Философия и культура / Э. В. Ильенков. – М.: Политиздат, 1991. – 464 с.
13. Крюковский, Н. И. Homo pulher Человек прекрасный: Очерк теоретической эстетики человека / Н. И. Крюковский. – Минск: Изд-во БГУ, 1983. – 303 с.
14. Леонтьев, А. Н. Лингвистическое моделирование речевой деятельности / А. Н. Леонтьев // Основы теории речевой деятельности. – М.: Наука, 1974. – С. 36–63.
15. Леонтьев, А. Н. Общее понятие о деятельности / А. Н. Леонтьев // Основы теории речевой деятельности. – М.: Наука, 1974. – С. 5–20.
16. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
17. Набоков, В. В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ.; Предисловие Ив. Толстого / В. В. Набоков. – М.: Издательство Независимая Газета, 1999. – 440 с.
18. Пospelов, Г. Н. О научности в литературоведении / Г. Н. Пospelов // Вопросы методологии и поэтики. Сборник статей. – М.: Издательство МГУ, 1983. – С. 3–20.
19. Пospelов, Г. Н. Проблемы литературного стиля / Г. Н. Пospelов. – М.: Издательство Московского университета, 1970. – 329 с.
20. Пospelов, Г. Н. Теория литературы: Учебник для университетов / Г. Н. Пospelов. – М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.
21. Пospelов, Г. Н. Целостно-системное понимание литературных произведений / Г. Н. Пospelов // Вопросы методологии и поэтики. Сборник статей. – М.: Издательство МГУ, 1983. – С. 138 – 172.

22. Тюпа, В. И. Категория автора в аспекте исторической поэтики (к постановке проблемы) / В. И. Тюпа // Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных работ / Удм. гос. ун-т им. 50-летия СССР; [Редкол.: Корман Б. О. (отв. ред.) и др.]. – Устинов: УдГУ, 1985. – С. 22–27.

23. Тюпа, В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии / В. И. Тюпа. – Красноярск: Издательство Красноярского университета, 1987. – 224 с.

24. Тюхтин, В. С. Отражение, системы, кибернетика / В. С. Тюхтин. – М.: Наука, 1972. – 256 с.

25. Тюхтин, В. С. Содержание и форма в искусстве / В. С. Тюхтин, Ю. В. Ларкин. – М.: Знание, 1984. – 64 с.

26. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский // Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 9–218.

27. Хализев, В. Е. Речь как предмет художественного изображения / В. Е. Хализев // Литературные направления и стили. Сборник статей, посвященный 75-летию профессора Г. Н. Пospelova; Под ред. П. А. Николаева, Е. Г. Рудневой. – М.: Издательство Московского университета, 1976. – С. 101–114.

28. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2001. – 240 с.

### References

1. Abramova, N. T. Sistemnyi kharakter nauchnogo znaniya i metody issledovaniya tselostnykh ob'ektov / N. T. Abramova // Sistemnyi analiz i nauchnoe znanie. – M.: Nauka, 1978. – S. 142–153.

2. Aver'yanov, A. N. Sistemnoe poznanie mira: Metodologicheskie problemy / A. N. Aver'yanov. – M.: Politizdat, 1985. – 263 s.

3. Anokhin, P. K. Printsipial'nye voprosy obshchei teorii funktsional'nykh sistem / P. K. Anokhin // Izbrannye trudy. Filosofskie aspekty teorii funktsional'noi sistemy. – M.: Nauka, 1978. – S. 49–106.

4. Bakhtin, M. M. Avtor i geroi v esteticheskoi deyatelnosti (fragment pervoi glavy) / M. M. Bakhtin // Literaturno-kriticheskie stat'i. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1986. – S. 5–26.

5. Bakhtin, M. M. Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve / M. M. Bakhtin // Literaturno-kriticheskie stat'i. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 1986. – S. 25–89.

6. Brokmeier, I. Narrativ: problemy i obeshchaniya odnoi al'ternativnoi paradigmy / I. Brokmeier, R. Kharre // Voprosy filosofii. – 2000. – № 3. – S. 29–42.

7. Vail', P. Rodnaya rech': Uroki izyashchnoi slovesnosti / Predislovie A. Sinyavskogo / P. Vail', A. Genis. – 3-e izd., ispr. i dop. – M.: Izdatel'stvo Nezavisimaya Gazeta, 1999. – 272 s.

8. Volkov, G. N. U kolybeli nauki / G. N. Volkov. – M.: Molodaya gvardiya, 1971. – 224 s.



9. Vygotskii, L. S. Psikhologiya iskusstva. Analiz esteticheskoi reaktsii; kommentarii Vyach. Vs. Ivanova i I.V.Peshkova / L. S. Vygotskii. – Izd. 5, ispr. i dop. – M.: Labirint, 1997. – 416 s.
10. Gegel', G. V. F. Estetika / G. V. F. Gegel'. – T. 1. – M.: Iskusstvo, 1968. – 312 s.
11. Grintser, P. A. Drevneindiiskaya proza (obramlennaya povest') / P. A. Grintser. – M.: Izdatel'stvo vostochnoi literatury, 1963. – 268 s.
12. Il'enkov, E. V. Filosofiya i kul'tura / E. V. Il'enkov. – M.: Politizdat, 1991. – 464 s.
13. Kryukovskii, N. I. Homo pulher Chelovek prekrasnyi: Ocherk teoreticheskoi estetiki cheloveka / N. I. Kryukovskii. – Minsk: Izd-vo BGU, 1983. – 303 s.
14. Leont'ev, A. N. Lingvisticheskoe modelirovanie rechevoi deyatel'nosti / A. N. Leont'ev // Osnovy teorii rechevoi deyatel'nosti. – M.: Nauka, 1974. – S. 36–63.
15. Leont'ev, A. N. Obshchee ponyatie o deyatel'nosti / A. N. Leont'ev // Osnovy teorii rechevoi deyatel'nosti. – M.: Nauka, 1974. – S. 5–20.
16. Lotman, Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta / Yu. M. Lotman. – M.: Iskusstvo, 1970. – 384 s.
17. Nabokov, V. V. Lektsii po russkoi literature / Per. s angl.; Predislovie Iv. Tolstogo / V. V. Nabokov. – M.: Izdatel'stvo Nezavisimaya Gazeta, 1999. – 440 s.
18. Pospelov, G. N. O nauchnosti v literaturovedenii / G. N. Pospelov // Voprosy metodologii i poetiki. Sbornik statei. – M.: Izdatel'stvo MGU, 1983. – S. 3–20.
19. Pospelov, G. N. Problemy literaturnogo stilya / G. N. Pospelov. – M.: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1970. – 329 s.
20. Pospelov, G. N. Teoriya literatury: Uchebnik dlya universitetov / G. N. Pospelov. – M.: Vysshaya shkola, 1978. – 351 s.
21. Pospelov, G. N. Tselostno-sistemnoe ponimanie literaturnykh proizvedenii / G. N. Pospelov // Voprosy metodologii i poetiki. Sbornik statei. – M.: Izdatel'stvo MGU, 1983. – S. 138 – 172.
22. Tyupa, V. I. Kategoriya avtora v aspekte istoricheskoi poetiki (k postanovke problemy) / V. I. Tyupa // Problema avtora v khudozhestvennoi literature. Mezhevuzovskii sbornik nauchnykh rabot / Udm. gos. un-t im. 50-letiya SSSR; [Redkol.: Korman B. O. (otv. red.) i dr.]. – Ustinov: UdGU, 1985. – S. 22–27.
23. Tyupa, V. I. Khudozhestvennost' literaturnogo proizvedeniya. Voprosy tipologii / V. I. Tyupa. – Krasnoyarsk: Izdatel'stvo Krasnoyarskogo universiteta, 1987. – 224 s.
24. Tyukhtin, V. S. Otrazhenie, sistemy, kibernetika / V. S. Tyukhtin. – M.: Nauka, 1972. – 256 s.
25. Tyukhtin, V. S. Soderzhanie i forma v iskusstve / V. S. Tyukhtin, Yu. V. Larkin. – M.: Znanie, 1984. – 64 s.
26. Uspenskii, B. A. Poetika kompozitsii / B. A. Uspenskii // Semiotika iskusstva. – M.: Shkola «Yazyki russkoi kul'tury», 1995. – S. 9–218.
27. Khalizev, V. E. Rech' kak predmet khudozhestvennogo izobrazheniya / V. E. Khalizev // Literaturnye napravleniya i stili. Sbornik statei, posvyashchennyi 75-letiyu professora G. N. Pospelova; Pod red. P. A. Nikolaeva, E. G. Rudnevoi. – M.: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1976. – S. 101–114.
28. Eliade, M. Aspekty mifa / M. Eliade. – 2-e izd., ispr. i dop. – M.: Akademicheskii Proekt, 2001. – 240 s.