

Герасимчук В.А.

ТИПОЛОГІЗАЦІЯ ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО УЗАГАЛЬНЕННЯ ФІЛОСОФСЬКОГО РОМАНУ

Неканонічний жанр філософського роману у ХХ ст. набуває ознак, які наближують його до філософсько-естетичних дискурсів, що змушує дослідників звертати пильнішу увагу на специфіку його тексту. Структура образу в цьому тексті часто відзначається “невластивими” художньому мисленню конструктивними елементами, що тяжіють до абстрактних, схематичних узагальнень. Специфіка процесу образотворення, дослідження різних образних модифікацій – саме це розглядається у статті – є основоположним для визначення граничних вимірів змістовного обсягу поняття “філософський роман”.

У філософській прозі не завжди має значення змістовна ємність зображення, “епохальність” порушених у ній проблем, цього може й не бути, коли йдеться, приміром, про філософські аспекти буття людини як такої (деякі твори А. Франса, Л. Андрєєва, зокрема його повість “Іуда Іскаріот”). Але на противагу іншим модифікаціям оповідного жанру філософська проза інкорпорує свій власний ракурс світоосягання, специфічну методичку його побудови. Якщо у соціально-психологічному романі головне “пристрасть до зображення того, що є”, і це відбувається тому, що “митець має надію, ясно побачивши, закріпити те, що є, зрозуміти смисл того, що є” [1, с. 523], то у філософському творі автор йде не від констатації сущого, а ставить своєрідний експеримент; намагається, сформулювавши питання, проблему, екстраполювати її на персонажів та їхню “історію” для того, щоб простежити їх через саморух характерів і обставин. “Мене ніколи не цікавило просте зображення того, що відбувалося, а як і чому відбувалося, – розкривав психологію своєї художньої майстерні письменник-філософ Л. Леонов. – Я шукав формулу буття; його ієрогліф” [2, с. 62]. Основними конструктами побудови “формули буття” у філософському оповідному жанрі і виступають образи-ідеї, образи-функції, образи-символи – результати такої форми художнього узагальнення, як типологізація (термін А. Гулиги). Кожному художньому напрямку відповідає певна форма художнього узагальнення. Приміром, у мистецтві класицизму панівною була генерація з притаманною їй абсолютизацією характерної риси героя. У романтизмі і, певною мірою, соціалістичному реалізмі мала місце ідеалізація; реалістичному напрямку властива типізація (згадаймо класичне, енгельсівське її формулювання: зображення типових героїв у типових обставинах; зображуваний герой відтак був водночас і типом, і особистістю (“знайомий незнайомиць”). У філософському романі (часто послуговуються і терміном – інтелектуальний) як неканонічному різновиді жанру роману, в якому межа між науково-гуманітарним і художнім освоєнням дійсності інколи доволі хитка, основною формою художнього узагальнення постає типологізація («конструювання логічних форм, що відображають реальні процеси, які не існують у чистому вигляді...» [3, с. 20] Результат типологізації – типологічний образ, що в інтерпретації дослідника означає «контурне» зображення, яке “схематичніше від типового образу, але більш містке» [3, с. 20-21] у розумінні узагальнення або особливого, або індивідуального, або окремого. Тут мається на увазі не абстрактна схема, що втрачає зв’язок з реальністю, а така абстрактна єдність, яка “набагато конкретніша, ніж сліпа одиничність” [15, с. 131]. Сміслова багатозначність образу (що за семіотичним визначенням детермінується широким люфтом між означуваним і означальним), проявляється й у його структурній розмаїтості, в якій, проте, можна віднайти і константні моделі. Один із батьків структуралізму Р. Якобсон

прийшов до висновку, що всі – і образні, і смислові одиниці – “висловлювання” – відносяться або до метафоричного (асоціативне спряження різних об’єктів, так звана синтагматична асоціація), або до метонімічного (де превалюють субститутивні асоціації – частина замість цілого) типу, що напряду пов’язано з двома формами розумової діяльності – парадигматичною – (Р. Барт, який розвивав ці положення Р. Якобсона, назвав цю форму систематикою – 5) і синтагматичною [6]. Звичайно, йдеться лише про тенденцію (оскільки будь-яке висловлювання включає і синтагматику, і прагматику). На ідейно-смисловому рівні цим структурним принципам відповідає два основних різновиди художнього узагальнення (метафорі – символ, метонімії – тип [7, с. 553-556]). Типологізація як одна із панівних форм художнього узагальнення у філософській прозі тією чи іншою мірою поглинає ці обидва структурні принципи побудови образу, оскільки у тексті постійно відбуваються дифузійні процеси – «постійна циркуляція ... між образом і поняттям, постійні переходи від образу до поняття, від поняття до образу» [8, с. 332], тобто якнайповніше відбивається “трансуб’єктивний зміст свідомості” [9, с. 185]. Дві форми освоєння світу: понятійно-логічна (яка в абстрактних поняттях фіксує загальні риси, ігноруючи неповторно-індивідуальні) і чуттєво-образна (яка відбиває уявлення, тобто відображення людською свідомістю одиничних предметів (явищ, фактів, подій) в їх чуттєвому вираженні) – однаковою мірою абсорбуються в типологізованих образах.

У пошуках детермінанти концептуальної цілісності тексту, маючи гостре аналітичне (інколи інтуїтивне) чуття, охоплюючи явища в усіх вимірах одночасно, автор філософського роману завжди виходить на такий рівень художнього узагальнення, як типологізація, причому в різних її модифікаціях. На думку Ф. Достоєвського, найважливіше у творчому процесі – попередньо натрапити на “вдалу ідею”. “Ця “ідея” має бути у творі всебічно розвинута, доведена з усілякою строгістю зображення, з усілякою наочністю. Особи, типи, риси характеру, різні перипетії й епізоди дії мають добиратися і розміщуватися так, щоб вони всіма засобами сприяли усвідомленню “основної” ідеї твору” [10, с. 397]. Носіями “основної ідеї твору” постають так звані образи-ідеї (своєрідні концептуальні конструкти, якщо концептом вважати “згусток” “уявлень, понять, знань, асоціацій”, “основну комірку культури у ментальному світі людини” [11, с. 40], на них автором покладається основне “проблемне” навантаження, образи-функції, які найчастіше використовуються як засіб зв’язку між художнім та логічно-понятійним рівнями твору, як засіб переходу художнього образу до сфери абстрактних понять, тобто в інші пласти оповіді та образи-символи (“символ – це знак, наділений всією органічністю і багатозначністю образу” [14, с. 975]), які створюють метафоричну картину світу у творі. Слушно зауважив щодо основного (метафоричного) призначення символу в художній свідомості Л. Леонов : “Зовні цей художній світ часто докорінно відрізняється від реального. Можливо, берези там будуть чорними, на небі висітимуть два сонця... Але ми побачимо життя і себе як у дзеркалі” [22, с. 77].

Природа художнього узагальнення у філософській прозі насамперед визначається закладеним у ній глибинними авторськими інтенціями, смислами, філософсько-функціональним змістом образів. Різні умовні прийоми в зображенні характеру («вираженість образу – соціальна, національна, побутова, психологічна» [12, с. 1164]) зазвичай “працюють” на виявлення цих, заданих автором смислових підтекстів. Тому у філософській прозі частіше, ніж в інших жанрах, зустрічаються і “повноцінні” характери, персонажі, наділені чіткими рисами (коли герой здатний робити вибір), зазвичай – це образи-ідеї і образи персонажів, які і характерами назвати важко, оскільки вони позбавлені “характерності” – образи-функції і образи-символи.

Вважається, що роман як жанр відкрив особистість, тоді як епос – народ тощо. Філософський роман, на наш погляд, знайшов тільки йому притаманний ракурс бачення особистості; вона у романі постає передовсім засобом, за допомогою якого відтворюється задана авторська модель (що переконливо аргументується творчістю Ф. Достоевського). Ця обставина філософського роману істотно підвищує роль його провідних персонажів, які виступають своєрідним ідеологічним і світоглядним рупором автора і в силу цього є смисловим епіцентром роману. Персонаж разом з імпліцитним автором (скористаємося термінологією наратологів) проходить усі лабіринти шукання істини у творі. Проблема вибору, отже, головного героя у філософському романі завжди концептуально значуща. На його роль обирається, з одного боку, образ-функція, так звана “пересічна особистість” чи “негероїчний герой” [14, т. 3, с. 7], що дає автору можливість проектувати на нього найрізноманітніші проблеми (герої Достоевського, Ганс Касторп із “Чарівної гори” Т. Манна), з іншого, образ-ідея – герой з яскраво вираженим особистісним началом, який сам уособлює ідеологічні, світоглядні чи філософські засади автора. Саме такі два підходи до вибору героя обґрунтував Т. Манн, мотивуючи свій вибір “посереднього” героя у романі “Чарівна гора”: “Людина живе не тільки своїм особистим життям як окрема індивідуальність, але – свідомо чи несвідомо – також життям цілого, життям сучасної йому епохи... Перед окремою людиною можуть постати найрізноманітніші завдання, мета, надії і перспективи, і вона черпає в них імпульси для вищих зусиль і зусиль, з іншого – епоха може відповідати “глухим мовчанням”, що викликає “пригнобленість” – “якщо епоха не дає втішних відповідей на запитання “навіщо”, то для досягнень, які переважають звичні веління життя, необхідні або моральна самотність чи безпосередність, – а вони зустрічаються дуже рідко і по суті героїчні, – або могутня життєва сила. Ні того, ні іншого у Ганса Касторпа не було, ось чому його, вірогідно, все ж варто назвати посередністю, читач в його особі познайомиться лише з найзвичайнісінькою, хоча і приємною молодою людиною, яка викладається задля самої цієї історії...” [14, т. 3, с. 7]. Подібні герої наділені унікальною для філософського роману якістю – всюдисущістю, через яку, як у дзеркалі, відбиваються рівновеликі проблеми епохи (герої Достоевського, Ганс Касторп у “Чарівній горі”). Клим Самгін – герой з цього ряду, чий характер вдало визначив А. Фадеев як “ультрасередній”. І справді, якщо взяти образ Кліма Самгіна, то на ньому з усією переконливістю можна простежити, як один образ, чия заданість очевидна, стає центром складної сюжетно-композиційної структури роману, яка будується передовсім не за причинно-наслідковим принципом, а за принципом авторського “довільного” зв’язування персонажів, подій довкола “ультрасереднього” героя, що регулювалося насамперед смисловою змістовністю твору. Завдяки “всеїдності” образу-функції автор дістає можливість висвітлювати на різних щаблях світоглядної, ідеологічної боротьби, в яку герой ніби мимохіть втягується, головні, істотні суперечності цієї боротьби, що, зрештою, приводить до відтворення не тільки історичної картини часу, але і – що особливо значуще – філософії часу.

За таким принципом побудований і роман Л. Леонова “Злодій”. Векшин, головний персонаж роману, теж відіграє роль “звичайної людини”, чия доля стала приводом для широкої розмови письменника про глобальні аспекти сучасності. Автор на строкатому суспільному тлі виявляє соціальні й моральні витоки духовної деградації Векшина. Інший персонаж роману – письменник Фірсов (імпліцитний автор) – зізнається, що Векшин йому потрібен як “своєрідна болванка” для “приміряння деяких... роздумів про культуру, про людську начинку чи про що завгодно” [15, т. 3, с. 452].

Іноді в ролі центрального персонажа виступає непересічна особистість, але вже

не як інструмент художнього пізнання, а як свого роду мета, підсумок цього процесу мистецького пізнання, за нашою класифікацією, образ-ідея, вичерпну характеристику якій дав вище Т. Манн. Такий підхід до зображення людини умовно можна назвати "особистісним". Герой, як і в першому випадку, поставлений у контекст світової історії. Вже сам вибір його зумовлений ставленням письменника до епохи; таким персонажем утверджується принципове значення даного характеру для певного історичного періоду. У нашому випадку характер героя обумовлюється його здатністю на вибір і на вчинок, і навпаки – «безхарактерність» позбавляє його цієї здатності. Проблема вибору подібного героя була принциповою для Р. Музіля. Розглядаючи роман як форму вираження ставлення до світу, він назвав його найсучаснішим жанром. У жанрі роману він вбачав "енциклопедію всього духовного життя геніального індивіда. Саме роман дозволить поєднати в одне художнє ціле історію "людини можливостей" з панорамою світу». Динамічна свідомість мислячого героя австрійського автора повинна зіштовхнутися зі "статичними системами свідомості, що репрезентують ідеологію цього світу" [24, с. 960]. У східнослов'янській філософській прозі до цієї низки персонажів, образів-ідей можна долучити Чагатаєва ("Джан" А. Платонова), професора Скутаревського з однойменного роману Л. Леонова, його ж Курилова – "людини з величезним внутрішнім світом" ("Шлях на Океан"). Ч. Айтматов, зокрема, порівнював такого головного персонажа "...з фокусом, у якому зібрані всі впливи сучасності, їх вивчення дає нам змогу досягнути через людину зміст, сутність і тенденції часу" [17, с. 243].

Поширеними у філософській прозі, і зокрема у філософському романі, є і образи-символи. У цьому плані характерною є розвідка С. Залигіна, присвячена творчості А. Платонова [11], яка допомагає з'ясувати особливості подібного художнього узагальнення у філософській прозі. Цікаво, що С. Залигін, сам письменник "філософської свідомості", звертається до А. Платонова, а через нього – до творчості Ф. Достоєвського. На його думку, платонівські герої нагадують героїв Ф. Достоєвського своєю "нетутешністю, своїм невичерпним і пристрасним бажанням вписатися в тутешній, в реальний світ і своїм завданням досягнення того ступеня трагізму, на який людина здатна сьогодні заради щасливішого завтра..." [11, с. 73]. Жертовність, про яку пише Залигін, притаманна й героям багатьох філософських творів, викликана вона глибоким гуманістичним змістом, носіями якого є ці персонажі, їхні помисли – у дні завтрашньому, і часто турбота про себе та своїх близьких відступає перед бажанням охопити думкою людство, Всесвіт і його майбутнє. Характеризуючи позитивних героїв і Платонова, і Достоєвського, Залигін зауважує, що це образи-символи, які є втіленням морального пошуку. "За логікою, – розмірковує далі автор, – тут же мають виникнути і образи з іншим знаком – зі знаком заперечення такого пошуку, знаком практики життя, суто практичні жителі, – продовжує автор, – але виявляється, що вони можуть існувати поряд з першими, вступати з ними в ті чи інші стосунки, тільки ставши символами. Не раніше. І справді – якщо вони всього-на-всього негідники й циніки – цього абсолютно недостатньо, вони стають носіями філософії практицизму, вони повинні досягти мекістофельства і досягають його" [11, с. 56]. І хоча, зауважує далі С. Залигін, платонівські герої "менш символічні, ніж герої Достоєвського", А. Платонов знаходить власні шляхи "поєднання філософії існування людини з її реальним існуванням" [11, с. 75]. Тут ми маємо цікаве спостереження автора, яке характерне для філософського роману, репрезентованого передовсім Є. Зам'ятіним, А. Платоновим, Л. Леоновим. Добро і зло у цих романах персоніфікувалися в образах-символах, носіями яких стають герої антагоністи. З одного боку – повна жертовність, відмова від усіх благ життя в ім'я гуманізму і ідеалізованого ними, часто утопічного,

майбутнього, з іншого – абсолютне зло, часто войовниче, яке заводить читача до сфери ірраціонального і водночас є “засобом узагальнення дійсності”. Як “засіб узагальнення дійсності”, символіка невіддільна від філософської прози, вона істотно поповнює арсенал засобів художнього відображення внутрішнього світу персонажів. Вони стають близькими до “антигероя”, “людини із підпілля” Ф. Достоєвського, яка, на думку М. Бахтіна, “ не тільки розчиняє в собі всі можливі риси своєї сутності... але в неї вже немає цих рис, немає твердих визначень, про неї нічого сказати, вона фігурує не як людина життя, а як суб’єкт свідомості і мрії” [18, с. 67]. Невиразний ірреальний світ, моральне убозтво такої людини, приміром, у творчості Л. Леонова, відтінюється предметним її оточенням. Гнилизна, розбитий посуд, спустошеність – ось що бачить професор Протоклітов на квартирі одного з героїв роману «Скутаревський». Предмети мистецтва, що їх так ревно збирала інша героїня цього ж роману, духовно вбога «мадам», виявилися лише дешевою підробкою. А які дошкульні «метаморфози», почерпнуті з арсеналу гофманіади, відбуваються з цим «антикваріатом»: «Як у старовинній легенді, золоті червінці на очах у неї перетворювалися на бридкі, смердючі черепки. Линяла бронза, кістка виявлялася деревом, порцеляна лакованою теракотою» [15, т. 5, с. 195]. Промовисті деталі виростають у виразну метафору. Подібні персонажі з’являються на сторінках роману, як тіні, і так само непомітно зникають. Авторський сарказм щодо них звучить як вирок – чого варта така обмовка, як «пан Труп» замість потрібного Штруф. Часто автор вдається й до неозначеної форми у зображенні персонажів. Ось, наприклад, опис портрету одного з героїв роману «Злодій» – Петра Горбідоновича: «... За стінкою щось засовалося, зашелестіло, залаялось, величезне, поважне, суглобисте, безмірно лихе...» [15, т. 3, с. 43].

Подібні типологізовані образи-символи використовувалися і у західній філософській прозі. Симбіоз філософського і художнього начал властивий багатьом західним митцям. І Т. Манн, і Ж.-П. Сартр, А. Камю та інші автори вдавалися до типологізованих образів, про які, хоч вони і мають певні спільні риси, властиві багатьом, не можна сказати, що вони “цей”. А. Гуліга, підкреслюючи, що у творчості Ф. Кафки визначити характер зображуваних персонажів неможливо, звертає увагу на те, що такий принцип художнього узагальнення наближає художній образ до наукової абстракції, яка не завжди має типовий характер і “покладається на дійсність як на жорсткий трафарет” [19, с. 308]. Відносно тих явищ, що не існують в чистому вигляді, використовуються типологічні абстракції – своєрідні логічні конструкції, які відтворюють основну структуру дійсності. “Я полюю на конструкції”, – знаходимо запис у щоденнику Ф. Кафки [19, с. 308]. Свій художній матеріал він позбавляє від фонових реалій, оголює “конструкцію” і лапідарними засобами створює гранично узагальнений образ. Його герої часто виступають лише персоніфікованими абстракціями, що набувають смислу тільки в конкретному текстовому просторі. Людина-абстракція, людина-функція – це, зокрема, і породження модерністського світогляду, який «грав» з формами шляхом їх деформації. Деякі автори вдавалися до деформації слова, побудови фрази (А. Платонов), деякі деформували текстовий простір, вдаючись до прийомів бриколажу, колажу тощо (Дж. Фаулз), а Ф. Кафка деформував об’єкт зображення – персонаж. Приміром, головний герой роману «Замок» – дехто К. (явний натяк на самого автора), який має намір влаштуватися на роботу у так званому Замку, якійсь таємничій і незрозумілій бюрократичній установі. Про героя ми практично нічого не знаємо – ні його імені, ні імені, нічого, що могло б становити літературний портрет. На типологізацію (певну конструкцію цього образу) впливає і та багатозначна логіка, до якої вдається автор, змальовуючи цей та інші образи роману.

Типологізація образу у філософському романі (певна його деформація) аж ніяк

не пов'язана з деструкцією образу, з усуванням з літератури не тільки “характерів”, але і персонажів як особистостей. У даному випадку має рацію Р. Барт, коли пише: “Якщо відома частина сучасних літераторів і виступила проти “персонажа”, то зовсім не затим, щоб його зруйнувати (це неможливо), а лише затим, щоб його знеособити” [20, с. 407]. Процес “знеособлення” як шлях до типологізованого образу у багатьох авторів обумовлюється, перепрошуємо за тавтологію, “філософічністю” філософської прози (пошуками онтологічних формул), а це спричинює конденсацію смислу в художньому образі. Якщо взяти за відправну тезу думку про те, що у філософській прозі “філософічність визначає не тільки зміст, а і форму творів”, а “філософська концепція стає структурою художнього твору” [21, с. 156-157], то дійдемо висновку, що вона (філософічність, філософська концепція) впливає на структуру образу, вона “інтелектуалізує” його. Конденсація смислу в художньому образі, що призводить до його типологізації, хоч як це парадоксально, у Кафки і у Леонова (особливо в образах-символах) спричинена одним фактором – розумінням авторами тотальної небезпеки тоталітарного мислення в їхніх суспільствах. У Леонова – це ще й ідеологічний нюанс, відтиснення від суспільства усіх “колишніх” шляхом їхньої демонізації у реальності і символізації (типологізації) у творчості.

При розгляді таких персонажів важливо враховувати специфіку жанру. Дослідник творчості Л. Леонова В. Крилов у цьому питанні йде шляхом різкої диференціації засобів зображення характеру, а відповідно – і засобів образотворення в західноєвропейському романі (маються на увазі романи Т. Манна, А. Франса та ін.) і російському, вважаючи їх ознакою різних жанрових структур. “Відхід від зображення персонажів, що є характерами, – зазначає він, – заміна їх іншими жанровими інваріантами (алегоричними персонажами, образами-символами тощо), які спостерігаються в західноєвропейській літературі, дає в результаті одну жанрову структуру епічного твору і, навпаки, зовсім інша структура епосу формується, коли філософська проблематика в долі реальних людей, у процесі створення характеру” [22, с. 5]. Ця теза дослідника про різні жанрові структури, з одного боку, філософського західного (традиційного) роману, з другого – російського (нетрадиційного) видається нам не в усьому переконливою. Між ними справді чимало відмінностей, але їх можна цілком інтерпретувати в рамках одного жанрового різновиду. Звичайно, західноєвропейський роман ХХ ст. формувався як жанр, спираючись на багатющий інтелектуальний досвід попередників, починаючи від “Діалогів” Платона, далі – Вольтера і Дідро. Водночас російська філософська проза розвивалася в дещо іншому руслі. Вона йшла шляхом синтезу насамперед морального досвіду, оформившись “жанрово” в романах Достоевського. Попри цю вагому, історично обґрунтовану обставину, все ж важко схилитися до думки деяких дослідників про різні жанрові структури. Багато персонажів Леонова, Платонова, Зам'ятіна за всіма ознаками належать до типологізованих образів, а деякі набувають подібних ознак на філософському рівні зображення (образи Жені, Кормилицина, Альоші – Леонов; булгаковські герої). Стосовно ж західноєвропейського роману, то Т. Мотильова, посилаючись на висловлювання Т. Манна про те, що він ніколи не прагнув, аби його персонажі сприймалися як “безплотні алегорії”, зауважує, що “митця більше цікавить не конкретно-побутовий, а філософський аспект зображуваного” [23, с. 15]. На нашу думку, відмінності у принципах типізації характеру у філософській прозі зумовлюються більшим або меншим ступенем узагальнення художніх образів, тобто різними рівнями узагальнення, з-поміж яких найбільш завершеними або ж доведеними до певного сталого рівня можна вважати символ і тип. Між цими поняттями існує семантична відмінність, яку чітко окреслив О. Лосєв, справедливо зазначаючи, що у

“символі дійсність не дана, а задана, у типі ж вона дана, тобто в ньому відображена. І якщо тип... дійсність адекватно відображає і через те узагальнює, то символ взагалі не говорить про жодну дійсність, а тільки натякає на неї, тільки створює умови для її розуміння, тільки є функція дійсності” [4, с. 158]. Типологізований образ часто підмінює, а то і замінює собою живу плоть образів у філософському романі. Чим складніше у філософському плані завдання ставить перед собою автор, тим більше він відмовляється від простої правдоподібності, тим частіше використовують образи-символи, які втілюють той чи той аспект проблеми. Символічна насиченість образів – засіб втілення понятійного рівня твору, і таке узагальнення, зазвичай, відображає і своєрідний художній тип мислення письменника. Лев Толстой, зазначає у згаданій вище статті С. Залигін, теж намагався з'єднати “досконалі реалістичні образи з вищою філософією, але органічного і такого ж досконалого зв'язку не вийшло: образи стали чудовими взірцями реалізму, а філософія раз у раз лишається його власною, Льва Миколайовича Толстого, філософією” [11, с. 74].

Отже, однією із формотвірних особливостей жанру філософського роману ХХ ст. постає образна сугестія, виражена через таку форму художнього узагальнення, як типологізація. Різні рівні типологізації у тексті репрезентуються образом-ідеєю, образом-функцією, образом-символом, які є конструктами його концептуальної цілісності.

Література:

1. Толстой Л. Что такое искусство? – М., 1985.
2. Кедрина З. Роман и время // Советский роман: Новаторство. Поэтика. Типология. – М., 1981.
3. Гулыга А. Искусство в век науки. – М., 1978.
4. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
5. Барт Р. Основы семиологии // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М., 2000.
6. Якобсон С. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. – М., 1990.
7. Потенция Н. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
8. Днепров В. Идеи времени и формы времени. – Л., 1980.
9. Лосский Н. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. – М., 1995.
10. Достоевский Ф. Дневник писателя. – СПб., 1885.- Вып.12.
11. Залыгин С. Сказки реалиста и реализм сказочника // Залыгин С. Литературные заботы. – М., 1979.
12. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2003.
13. Финк Л. Два солнца в творческой лаборатории Леонида Леонова // Лит. учеба. – 1982. – № 1.
14. Манн Т. Собр.соч. в 10 т. – М., 1982.
15. Леонов Л. Собр.соч.: В 10 т. – М., 1982.
16. Musil R. Tagebucher: In 2 Bdn. – Bd. 1. Hamburg, 1976.
17. Айтматов Ч. Х.Плавиус. Человек и мир: Семидесятые годы. – Новый мир. – 1977. – № 12.
18. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
19. Гулыга А. Эстетика в свете аксиологии. – СПб., 2000.
20. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М., 1987.- С. 407.
21. Боров Ю. Интеллектуализм // Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический

словарь терминов. – М., 2003.

22. Крылов В. Философская проза Л.М. Леонова. Автореф. докт.филол.наук. – Л., 1980.

23. Мотылева Т. Достояние современного реализма. – М.,1973.