https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-259-280
https://elibrary.ru/BNNWWP
УДК 82.0
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ИНСТРУМЕНТАРИЙ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ (С.Н. БРОЙТМАН, М.Н. ДАРВИН, Н.Д. ТАМАРЧЕНКО): ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ И АНТИНОМИЧНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКИХ КНИГ СИМВОЛИСТОВ

© 2026 г. С.С. Воронцова

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: В центре внимания статьи находятся концепции представителей теоретической поэтики (С.Н. Бройтман, М.Н. Дарвин и Н.Д. Тамарченко), которые в разных аспектах развивали идеи М.М. Бахтина. С.Н. Бройтман исследует субъектную структуру модернистской лирики через категории диалогизма и «неосинкретизма». М.Н. Дарвин разрабатывает учение о циклизации, определив книгу стихов как «сверхжанровое единство», где взаимодействие отдельных текстов («первичная целостность») образует новое художественное качество («вторичная целостность»). Н.Д. Тамарченко ввел категорию «внутренней меры жанра», позволяющую фиксировать как устойчивые, так и вариативные признаки жанров в условиях деканонизации. В статье рассматривается, каким образом жанровый анализ, опирающийся на инструментарий теоретической поэтики, выходит за рамки отдельных лирических произведений и позволяет исследовать поэтические книги символистов как целостные художественные структуры, построенные на антиномиях фрагмента и целого, традиции и новации, индивидуального и универсального.

Ключевые слова: С.Н. Бройтман, М.Н. Дарвин, Н.Д. Тамарченко, теоретическая поэтика, антиномия, жанровый анализ, русский символизм

Информация об авторе: Светлана Сергеевна Воронцова — кандидат филологических наук, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-2268-4814

E-mail: tslana97@mail.ru

Для цитирования: *Воронцова С.С.* Инструментарий теоретической поэтики (С.Н. Бройтман, М.Н. Дарвин, Н.Д. Тамарченко): жанровый анализ и антиномичность поэтических книг символистов // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 259–280. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-259-280

THE INSTRUMENTARIUM OF THEORETICAL POETICS (S.N. BROYTMAN, M.N. DARVIN, N.D. TAMARCHENKO): GENRE ANALYSIS AND THE ANTINOMIC STRUCTURE OF SYMBOLIST POETRY BOOKS

© 2026. Svetlana S. Vorontsova

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: The article examines the concepts of S.N. Broytman, M.N. Darvin and N.D. Tamarchenko, who further developed M.M. Bakhtin's ideas. S.N. Broytman investigated the subject structure of modernist lyric poetry through the categories of dialogism and «neosyncretism». M.N. Darvin develops the theory of cyclicity, defining the poetry book as a «super-genre unity», in which the interaction of individual texts («primary unities») gives rise to a new artistic quality («secondary unity»). N.D. Tamarchenko introduced the concept of the «internal measure of genre», which captures both the stable and variable features of genres under conditions of decanonization. The article examines how genre analysis, through the methodological instruments of theoretical poetics, transcends the level of individual lyrical works and enables the study of Symbolist poetry books as coherent artistic entities, constructed upon the antinomies of fragment and whole, tradition and innovation, individuality and universality.

Keywords: S.N. Broytman, M.N. Darvin, N.D. Tamarchenko, theoretical poetics, antinomy, genre analysis, Russian Symbolism

Information about the author: Svetlana S. Vorontsova, PhD in Philology, Junior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-2268-4814

E-mail: tslana97@mail.ru

For citation: Vorontsova, S.S. “The Instrumentarium of Theoretical Poetics (S.N. Broytman, M.N. Darvin, N.D. Tamarchenko): Genre Analysis and the Antinomic Structure of Symbolist Poetry Books.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 259–280. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-259-280

Антиномичность символистской книги стихов и жанровые трансформации

Символистская поэтика формируется на пересечении разнонаправленных тенденций, и именно их противоречивое сочетание задает ее структурные и смысловые особенности. В контексте заявленной темы особый интерес представляют два процесса. Первый связан с тяготением к фрагментации и циклизации. С одной стороны, отдельный поэтический фрагмент начинает восприниматься как самостоятельная жанровая форма, что фиксирует внимание на «малых» структурах. С другой, столь же интенсивно развивается процесс объединения в крупные образования, которые начинают рассматриваться как метажанровое единство. Вторая тенденция определяется деканонизацией, разрушением традиционной жанровой системы, что парадоксальным образом сопровождается и осознанным обращением к каноническим жанрам [9, с. 12]. Тем самым в символизме возникает ситуация двойного движения: воспроизведения и одновременно трансформации жанровых структур, что обусловлено не только эстетическими принципами, но и положением течения в литературном процессе рубежа веков. Как справедливо отмечает Р. Мних, «символизм был последним литературным течением в собственном смысле этого слова: при сохранении общих теоретических установок стилевые и жанровые становятся индивидуальными в том смысле, что выражают творческую манеру каждого отдельного автора» [25, с. 80].

Такое соединение противоположностей задает антиномичность как базовый принцип символистской эстетики. Она проявляется в напряжении между эгоцентрической замкнутостью лирического «я» и устремленностью к полноте макрокосма художественной реальности, обновлением и обращением к традиции, разрозненностью фрагмента и стремлением к целостности книги.

Осознание «замкнутости лирического микрокосма» [9, с. 44] обусловило активное развитие циклических структур, которые становятся универсальным жанровым признаком [9, с. 46]. Особую роль приобретает «книга стихов» как форма структурного и смыслового единства, о чем впервые пишет В.Я. Брюсов в предисловии к «Urbi et Orbi» (1903): «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а <…> замкнутым *целым, объединенным единой мыслью* (здесь и далее курсив наш. — *С.В.*). Как роман, <…> Отделы в книге стихов — не более как главы, <…> которых нельзя переставлять произвольно» [37, с. V]. Именно книга стихов у символистов становится формой, где происходит столкновение и синтез антиномий: фрагмента и целого, канонического и нового, индивидуального и универсального.

Эта установка характерна для многих авторов-символистов. Например, у А. Белого она впервые реализуется в «Симфониях» (1900–1908) по контрапунктическому принципу [38, с. 96]. Как отмечает Л. Силард, его суть заключается в том, что «фабульные связи заменены “монтажем” отдельных эпизодов» [29, с. 151]. Целостность в подобной структуре обеспечивается за счет «охватывающих их кольцом простых или варьируемых повторов устойчивых словесно-образных единиц» [29, с. 151]. Позднее Белый расширяет принцип целостности, распространяя его на весь корпус поэтического творчества: «Из этого общего целого уже выясняется “зерно” каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь» [36, с. 5]. Взаимодействие фрагментов Белый называет «отсветами» [36, с. 6], и именно специфика их «преломлений» на фоне целого позволяет производить более точный анализ поэтического творчества автора.

Не меньшее значение единство поэтических книг имеет для А.А. Блока. По наблюдению Д.Е. Максимова, «исключительная цельность поэзии Блока <…> дает нам право видеть в ней <…> единое развивающееся во времени произведение» [21, с. 41–42]. Отдельный текст у Блока полностью раскрывается лишь на фоне циклической целостности, что отмечается Д.М. Магомедовой: «Стихотворения Блока, как, может быть, мало у кого из символистов, обретают свою подлинную жизнь только в большом контексте цикла или книги стихов» [19, с. 89]. Такая структура присуща не только отдельным поэтическим книгам, но и всему корпусу лирики поэта. Его творчество выстраивается в форме своеобразного макросюжета, создающего дополнительный смысл, не сводимый к изолированному значению от-

дельных текстов или даже сборников. Наиболее полно эта установка реализуется в авторской композиции «Собрания стихотворений», названного «трилогией вочеловеченья»: «Каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга, каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”» [35, с. 179].

В итоге, на что обращает внимание Н.А. Богомолов, подобное циклическое построение формирует многоуровневую жанровую систему, которая открывает новые возможности для анализа: «В поэзии символистов создаются новые жанровые единства, формально поглощающие традиционные (и созданные по их типу новые) жанры» [5, с. 31]. Эта трансформация носит не только формальный, но и содержательный характер. В.В. Полонский справедливо отмечает, что символистская мифопоэтика в лирических произведениях в жанровых аспектах «сказалась прежде всего на уровне структурных макрообразований — цикла и книги стихов» [26, с. 183]. Того же мнения придерживалась и З.Г. Минц, подчеркивая, что «эти формы наиболее показательны с точки зрения неомифологизма» [23, с. 59]. При этом В.В. Полонский не без оснований утверждает, что мифопоэтические архетипы в канонических жанрах на уровне отдельных стихотворений существенной роли у символистов не сыграли [26, с. 187]. Однако если понимать мифопоэтику не только как отсылку к архаическим жанровым архетипам, но и как «построение индивидуальной сюжетной мифологии» [26, с. 153], то становится очевидно, что она может служить основным принципом организации поэтической целостности. Ее интеграция в метажанровую структуру книги стихов приводит к изменению канонических жанров в соответствии с логикой авторского мифопоэтического замысла.

Таким образом, жанр в символистской поэтике предстает как проблемное поле. В настоящей статье предлагается воспринимать жанр как «инструмент полноценного прочтения» [15, с. 6] поэтических книг символистов и важное условие для их понимания. Как отмечает В.И. Козлов, «жанровые прочтения — своего рода мостик между теорией и историей литературы» [15, с. 6]. Более того, высказывание вне жанра невозможно, и именно это понимание «недостаточности чисто лирического высказывания» [15, с. 6] приводит символистов к поиску новых, более сложных сверхжанровых форм. Циклические формы в символистской лирике представляют собой сложные антиномические структуры, поэтому жанровый анализ в них требует выработки особого методологического инструментария.

Современная теоретическая поэтика: методологический фундамент

Интерес к поэтике — как теоретической, так и исторической — начинает активно возрождаться в 1960-е гг., чему в значительной мере способствовали труды тартуской научной школы. Вместе с тем в этот период особое значение приобретают идеи М.М. Бахтина, которые становятся не только отправной точкой, но и своего рода методологическим ориентиром для последующих поколений исследователей. Именно бахтинские концепции позволяют по-новому осмыслить как природу художественного текста, так и более широкие вопросы литературного развития. Мы сосредоточимся на трех исследователях, которых можно условно отнести к «бахтиновской» линии в развитии теоретической и исторической поэтики: С.Н. Бройтмане (проблематика лирики), М.Н. Дарвине (циклизация и структура поэтических книг) и Н.Д. Тамарченко (жанровая теория).

Для данного направления характерно стремление к систематизации и дальнейшему развитию отечественных теоретических концепций, а также ориентация на объективный анализ текста, отличающийся от субъективных интерпретативных практик. При всей значимости фигуры читателя и проблематики рецепции в современном литературоведении, именно поэтика акцентирует принципиальное различие между аналитической стратегией науки и индивидуальной интерпретацией [34, с. 29]. Как отмечается в коллективном издании «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тамарченко, поэтика в ее современном понимании предстает как «теоретическая основа филологического анализа текстов художественных произведений и их смысловых структур», а ее категориальный аппарат мыслится как «инструмент такого анализа» [27, с. 183].

Одним из наиболее значительных представителей этой традиции является С.Н. Бройтман (1937–2005), чьи исследования формировались на пересечении идей А.Н. Веселовского, О.М. Фрейденберг, Э.Р. Курциуса, но в первую очередь — М.М. Бахтина. В монографии «Историческая поэтика» (2001) он предложил концепцию трех стадий эволюции художественной поэтики — синкретической, эйдетической и модальной, — что позволило систематизировать представления о развитии литературы в ее историко-типологической динамике. Вместе с тем внимание С.Н. Бройтмана было направлено и на выявление общих закономерностей, определяющих поэтическое мышление различных эпох. Особенно плодотворным оказалось его

обращение к лирике, где он применил бахтинские идеи диалогизма к субъектно-образной структуре. По его мысли Бахтин «недооценил диалогические способности лирики потому, что не подверг субъектные отношения в ней историческому анализу» [7, с. 21–22]. Развивая бахтинские идеи, С.Н. Бройтман описывает взаимопроникновение голосов в лирическом слове и демонстрирует, что субъектная структура лирики особенно в «неклассический» период оказывается диалогической по своей сути.

Иное направление бахтинской традиции продолжил М.Н. Дарвин (1947–2023), принадлежавший к «кемеровской школе» теоретической поэтики. Его труды о поэтике циклизации позволили осмыслить формы организации лирического материала в более широком родожанровом контексте. Он рассматривал цикл не как простое собрание текстов, а как качественно новое художественное образование, где возникает «сверхсмысл», недостижимый в отдельных произведениях. Внимание М.Н. Дарвина было сосредоточено преимущественно на лирике: по его мнению, в ней наиболее отчетливо проявляется «двойная природа» художественного целого. Эту двойственность он соотносит с бахтинскими категориями «неслиянности» и «нераздельности» [14, с. 26][1], подчеркивая антиномическую природу лирического цикла. Анализ немногочисленных теоретических размышлений М.М. Бахтина о циклизации лирики позволил М.Н. Дарвину определить три его основные идеи: сопоставление лирического цикла/сборника/книги стихов с романной формой; двухмерность отдельного произведения в цикле; понимание циклизации не как особенность индивидуально-авторского творчества, а «как движение и развитие символистской традиции европейской поэзии» [13, с. 215–217].

Кроме того, опираясь на идеи Ю.Н. Тынянова о монтажном принципе в литературе и А.В. Михайлова о специфике книги стихов как художественной формы, ученый выстраивает концепцию «сверхжанрового единства» циклических форм. Подход М.Н. Дарвина соединяет теоретическую и историческую поэтику: анализ циклизации он связывает с ключевыми этапами литературного процесса — от романтизма (циклы Байрона, Пушкина) до модернизма (символистские циклы). Это демонстрирует, что лирический цикл выступает не просто формой композиции, но и индикатором исторических трансформаций поэтического сознания.

---

[1] Эти понятия восходят, как известно, к Халкидонскому Символу веры (451 г.), утвердившему догматическую формулу «нераздельности и неслиянности» божественной и человеческой природ Христа.

Переплетение теоретического и исторического подходов заметно в исследованиях субъектной организации лирики и циклизации. Но одним из наиболее ярких примеров реализации этого принципа также стала теория литературных жанров. Важнейший вклад в разработку жанровой проблематики внес Н.Д. Тамарченко (1940–2011) — лидер «кемеровской школы». В центре его внимания находился вопрос о том, каким образом различные исторические формы жанра могут быть сопоставлены и поняты в их целостности [10, с. 361]. Для решения этой задачи потребовалась выработка критериев, позволяющих проводить адекватный жанровый анализ с точки зрения теоретической поэтики. Опираясь на бахтинскую идею жанра как «трехмерного конструктивного целого» [4, с. 307], Н.Д. Тамарченко утверждает, что жанр имеет не только исторические формы, но и константную структуру, благодаря чему он становится «способом видения любого конкретного произведения в качестве типического целого» [4, с. 367]. Именно на этой основе он формулирует концепт «внутренней меры жанра» (подробнее речь о нем пойдет позже) как совокупности устойчивых признаков, сохраняющих идентичность жанра в процессе его исторической трансформации. Здесь же отчетливо проявляется обращение к бахтинской концепции «памяти жанра», в которой, по мнению Н.Д. Тамарченко, выражена фундаментальная жанровая антиномия: единство смысловой основы и вариативность структурных воплощений. Эта антиномия может быть определена как соотношение целостности и фрагментарности, традиции и новации. Хотя ученый преимущественно исследовал прозаические жанры (например, повесть «серебряного века»), разработанный им аналитический аппарат оказывается продуктивным и для анализа лирики.

Таким образом, рассмотренные исследователи по-разному, но в единой методологической перспективе развивают идеи М.М. Бахтина. С.Н. Бройтман переосмысляет диалогизм, применяя его к субъектной структуре лирики и выявляя многоязычие ее форм. М.Н. Дарвин обращается к антиномии «неслиянности» и «нераздельности» и бахтинской теории целостности в художественном тексте, перенося ее на лирический цикл. Н.Д. Тамарченко использует идею «памяти жанра», формулируя категорию «внутренней меры жанра» и тем самым предлагая методологический инструмент для анализа жанровой динамики. Совместно их труды демонстрируют не только преемственность бахтинской традиции, но и ее плодотворное развитие, задавшее основу для современных исследований поэтики.

Методология жанрового анализа символистских книг стихов в контексте теоретической поэтики

Предлагая понятийный аппарат и обосновывая употребление ключевых терминов, необходимо учитывать также категории, которые тесно связаны с теоретической поэтикой, но по разным причинам остаются за пределами выбранной методологии анализа. Такой шаг важен не только для прояснения терминологической ситуации, но и для формирования целостной исследовательской перспективы.

Несмотря на то, что в центре нашего внимания находится жанровый анализ, его невозможно рассматривать изолированно от более широкого контекста, обозначаемого понятием «модус художественности». Этот термин активно используется в современном литературоведении, однако нередко возникает необоснованное отождествление жанра и модуса. Продуктивнее понимать модус художественности в русле историко-типологического подхода, где, по формулировке В.И. Тюпы, он «предполагает не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику» [10, с. 55]. Иными словами, модус фиксирует тип художественного мышления, определяющий отношение к действительности. Но тенденция к деконструкции канонических жанров лирики возможна лишь при работе с их устойчивой и узнаваемой структурой. Даже в модернистских и постмодернистских стратегиях жанр, в отличие от модуса, сохраняет ряд константных и вариативных признаков, которые подвергаются индивидуальной интерпретации и творческому переосмыслению.

Мы затрагиваем проблему анализа символистских книг стихов рубежа XIX–XX вв., т. е. неканонического периода в литературе. Вместе с тем многие поэтические жанры, к которым обращаются символисты, изначально канонические. Здесь ключевым становится понятие «художественный канон», связанное с концепцией «эйдетической поэтики» С.Н. Бройтмана. Для канонической эпохи категория жанра является одной из основных, а произведения ориентируются на конкретную модель построения, устойчивые жанровые образцы. Под каноном понимается система нормативных принципов, регулирующих форму и содержание жанрового произведения.

Вопрос о жанровой эволюции сопряжен с целым рядом сложных понятий, от которых мы полностью или частично отвлекаемся. К примеру, мы не рассматриваем «память жанра» М.М. Бахтина. Несмотря на ее широкую интерпретационную вариативность в филологиче-

ской науке, она включает такие важные дефиниции как «архаика» и «исток жанра» [3, с. 178–179], близкие термину «архетип» в «мифологической школе» литературоведения и значимые для осмысления генезиса жанров и их протоформ[2]. Однако задачей данного исследования является не решение вопроса о взаимодействии и особенностях диалектического единства архаических форм жанра с его обновленными формами, а методология анализа механизмов преобразования лирического жанра в символистской поэтике целого.

Требует критический оценки термин «жанровый закон», встречающийся в ряде научных работ. М.Л. Андреев разграничивает «канон» и «жанровый закон» по принципу: следование одному образцовому тексту/автору; следование «любому образцовому тексту как одному из своих возможностей» [1, с. 323]. Оба случая могут быть приравнены к термину «канон»: в узком и широком значении слова. Однако уже С.Н. Бройтман отмечал, что в «эйдетической поэтике» размежевания канона и закона не происходит, и предлагал понимать «жанровый закон» как переходную форму между каноном и современной трактовкой жанра как «внутренней меры художественного целого» [8, с. 190].

Термин «жанровый закон» используют С.Ю. Артемова и Е.А. Балашова, но без понятийной четкости и дальнейшего концептуального развития. «Жанровый закон — это своего рода канон, который авторы и не отбрасывают, и не воплощают полностью», — пишет Артемова, используя термин по отношению к трансформациям в лирике первой половины XX в. [2, с. 33]. С этим трудно согласиться, поскольку деканонизация тогда достигает такой степени, что употребление термина «жанровый закон» в том смысле, в каком его понимает М.Л. Андреев, и даже в значении промежуточной формы (по С.Н. Бройтману), не имеет под собой оснований. При этом по отношению к лирике второй половины XX в. исследовательница задействует термин «внутренняя мера жанра».

Н.Д. Тамарченко, который ввел в литературоведение этот термин, стремился с его помощью описать совокупность константных признаков жанра в условиях неканонического литературного процесса. Чтобы отнести произведение к конкретному жанру, нужно иметь набор устойчивых признаков, которые этот жанр характеризуют. В этом смысле, отмечает Н.Д. Тамарченко, такая структура близка понятию «канон», но ее отличие в том, что в неканонических жанрах она включена в творческое переосмысление. Для соотношения

[2] Подробнее см.: [32; 33].

константных и подвижных элементов и предлагается новое понятие, определяемое как «возможность образца выбора (а не воспроизведения), причем цель этого выбора — создание нового варианта соотношения константных для жанра противоположностей» [10, с. 371]. Н.Д. Тамарченко применял эту категорию прежде всего к роману, однако терминологическая универсальность позволяет использовать ее и в отношении лирических жанров, в том числе в контексте символистской поэтики книги стихов. В ней «внутренняя мера жанра» может выступать как структурный принцип.

В нашем представлении категория «внутренней меры» должна быть описана при помощи строго литературоведческих понятий, содержание и наполнение которых зависят от каждого конкретного жанра. Здесь важно подчеркнуть, что устойчивость «внутренней меры» проявляется не столько в неизменности перечня категорий, сколько в характере их взаимодействия. Другими словами, новое жанровое воплощение не отменяет константного набора признаков, но переопределяет связи между ними, расширяет смысловой контекст, изменяет интонационный строй и допускает включение элементов, заимствованных из иных жанровых систем. Таким образом, «внутренняя мера» выступает не статическим набором признаков, а динамическим механизмом, регулирующим соотношение постоянного и изменчивого в жанровой структуре.

Развивая мысль Н.Д. Тамарченко о «внутренней мере», можно выделить в ней первичные и вторичные признаки. Первичные признаки составляют ядро, без которого невозможно сохранение жанровой идентичности — их исключение ведет к разрушению самого жанра. Вторичные же признаки, напротив, более пластичны, они допускают вариации в зависимости от эпохи, авторской поэтики и особенностей конкретного текста. Подобное деление позволяет понять, каким образом жанр сохраняет преемственность и в то же время трансформируется, порождая новые формы.

Для иллюстрации того, как функционирует «внутренняя мера жанра», обратимся к элегии. Попытку описать ее «внутреннюю меру» предпринял С.В. Горин с опорой на концепцию Н.Д. Тамарченко. Используя категориальный аппарат романа, он трактует элегию через особенности взаимоотношений героя и его сюжетной роли: «Принципиальное неравенство элегического героя самому себе, несоответствие судьбы его духовным возможностям и потребностям, желаниям и целям» [11, с. 144]. Эта характеристика справедлива, однако остается слишком абстрактной: она фиксирует экзистенциальное противоречие героя, но не выявляет структурных

категорий «внутренней меры», которые обеспечивают жанровую устойчивость.

На наш взгляд, «внутренняя мера» элегии определяется через систему следующих категорий: «хронотоп», «лирический субъект» или «лирический герой» (первичные признаки); «мотивный комплекс», «эмотивный фон» (вторичные признаки). Следует заметить, что названные первичные признаки — хронотоп и субъектная организация — имеют универсальный характер и сохраняют свою значимость для большинства канонических жанров лирики. Хотя в некоторых жанрах, например, в послании, к характеристике субъектной организации необходимо добавить и лирического адресата.

Развивая этот тезис, следует обосновать правомерность применения категории «хронотоп» к лирике. Некоторые исследователи выражают сомнение в допустимости переноса этой категории, изначально разработанной М.М. Бахтиным для эпических форм, на лирические произведения. В частности, В.И. Тюпа отмечает: «На конфигурацию пространственно-временных параметров в лирике ошибочно переносить понятие хронотопа. <…> Эпизод как единица опыта принципиально хронотопичен. Тогда как анарративное лирическое откровение (композиционно упорядоченное, но не ведающее эпизода в качестве конструктивной единицы целого), нередко бывает начисто лишено временной или, напротив, пространственной локализации» [31, с. 12]. Позволим не согласиться с данным суждением. Эпизоду в поэтических произведениях соответствует лирическая ситуация, которая, по мнению ряда исследователей[3], становится структурной частью лирического сюжета. Несмотря на то, что понятие сюжета применительно к лирике является дискуссионным (В.М. Жирмунский, В.Б. Томашевский говорили о «бессюжетности» лирики), в статье принимается противоположная позиция. Мы опираемся на определения В.Я. Малкиной, которая также следует традиции теоретической поэтики. Согласно исследовательнице, лирический сюжет представляет собой «развертывание рефлексии лирического “я”, направленное к преодолению внутренних границ мира и сознания героя актом его самосознания» [22, с. 115], а лирическая ситуация — «статическое состояние внутреннего мира лирического стихотворения» [27, с. 317]. Оба этих понятия непосредственно связаны с хронотопом: ситуация задает временно-пространственные координаты, а сюжет фиксирует динамику внутри этих координат.

[3] Например, см.: [30; 12; 28].

Важность хронотопа как жанровой константы элегии подтверждают исследования А.А. Боровской (хотя и вне термина «внутренняя мера»), которая связывает его с «совмещением временных планов (прошлого и настоящего)» [6, с. 9]. Аналогичные категории — «лирический субъект», «лирическая ситуация» и «лирический сюжет» — использует и В.И. Козлов, хотя он ограничивается их применением к отдельным жанровым вариантам, не выводя общей закономерности [16, с. 18].

Хронотоп как первичный признак во «внутренней мере» элегии обладает устойчивыми характеристиками, которые детально описала Д.М. Магомедова. Временная организация текста элегии строится на «противопоставлении природного циклического времени индивидуальному»; последнее означает «переживание невозвратности, необратимости» [20, с. 9–10]. Эта оппозиция, на наш взгляд, может пониматься в расширенном смысле как отношение вечности и линейного времени, которое становятся константой элегического хронотопа и подвергается переосмыслению в новых жанровых вариантах.

Суть пространственного аспекта хронотопа, по наблюдениям исследовательницы, — разрыв между «большим» миром, где находится герой элегии, и «малым», который связан с идиллическим локусом [20, с. 11]. Идиллия воспринимается как недоступная, воспроизводимая лишь в воспоминаниях. Его культурным аналогом является locus amoenus («прелестный уголок»), описываемый Э.Р. Курциусом как устойчивый мотив средневековой и ренессансной поэтики. Он выделяет основные элементы данного локуса (дерево, луг, родник или источник) и дополнительные (цветы, птичья песнь, дуновение ветра) [18, с. 311]. Во «внутренней мере» при неизменном значении локуса в элегии его наполнение может трансформироваться.

Важно подчеркнуть необходимость дополнить категорию «идиллического» понятием «идеального», что окажется особенно актуально в связи с символистской поэтикой. Если идиллия локализуется в конкретных образах, то идеальное пространство и время формируются как философская оппозиция действительности. Так, вечность представляется «идеальной» формой времени по отношению к линейной темпоральности. Утопическим становится и пространство, функционирующее в вечности. В отличие от locus amoenus такое место устойчиво только в характеристике «идеального», но в остальном — вариативно.

Следующим первичным признаком «внутренней меры» является лирический субъект или герой. Эти понятия, как известно, неиден-

тичны. Как отмечает С.Н. Бройтман, в первом случае — это носитель речи и точки зрения на мир [27, с. 112], т. е. фигура, обеспечивающая внутреннюю перспективу произведения. Во втором важен ролевой аспект, герой «становится своей собственной темой, а потому отчетливее, чем лирическое “я”, отделяется от первичного автора, но кажется при этом максимально приближенным к автору биографическому» [27, с. 114]. Таким образом, различие между лирическим субъектом и героем пролегает в степени их автономности от автора и в специфике их художественного функционирования.

С.Н. Бройтман делает важное уточнение, подчеркивая, что «с достаточной полнотой и определенностью лирический герой выявляется в контексте творчества поэта, *в книге или цикле*» [27, с. 114]. Это замечание принципиально, поскольку именно в условиях циклизации лирики становится возможным увидеть героя как образ, обладающий относительной целостностью и устойчивостью. В отдельном стихотворении границы между лирическим субъектом и героем могут оставаться подвижными, однако на уровне книги стихов или цикла они закрепляются, позволяя выявить повторяющиеся характеристики. Поэтому категория лирического героя особенно плодотворна для жанрового анализа именно в тех художественных формах, где отдельные тексты соотносятся друг с другом как части большего целого.

В поэтике символизма субъектная структура приобретает отчетливо антиномический характер и в ней проявляется оппозиция целостности и фрагментарности. По замечанию С.Н. Бротмана, с одной стороны, диалогизм лирики предполагает наличие как минимум двух голосов — «я» и «другого», что задает горизонт расщепленности и внутренней многоголосности (полюс фрагментарности). С другой стороны, эта множественность стремится к синтезу, который ученый называет «неосинкретизмом» [7, с. 216] (полюс целостности). Важно, что данный синтез не сводится к простой гармонизации и порой проявляется в парадоксальных формах, где противоположности сохраняются, но охватываются общей структурой. Довольно наглядно это видно в поэзии А. Белого, к которой в качестве примера обращается Бройтман. Он анализирует субъектную организацию его лирики, где «реальная разъятость субъекта на “я” и “ты”» сосуществует с ситуацией, в которой это расщепление «объемлется с двух сторон их единством» [7, с. 227].

Возвращаясь к конкретному примеру элегического жанра, можно отметить, что устойчивые характеристики лирического субъекта или героя зависят от их функционирования в хронотопе. Изначально

лирический субъект/герой оказывается вне идиллического или «идеального» локуса, воспринимаемого как утраченный, недостижимый. Временная перспектива также ограничена: он зависим от линейного движения времени, обращенности к прошлому, к опыту утраты. Таким образом, хронотоп элегии задает не только рамки для повествования, но и определяет ролевую и семантическую нагрузку лирического субъекта/героя, формируя основу его внутренней драмы.

Вторичным признаком «внутренней меры» элегии выступает мотивный комплекс, включающий: мотив осеннего увядания и весеннего возрождения; мотив желания вернуть невозможное (молодость, возлюбленную, идиллию, «золотой век» и т. п.); мотив противопоставления прошлого и настоящего. В силу вторичности признака, в новом жанровом варианте присутствие всех указанных мотивов не обязательно. Такие распространенные для элегии мотивы, как одиночество и изгнанничество не входят во «внутреннюю меру», поскольку не являются специфическим признаком и используются в других жанрах.

К константам второстепенного ряда относится эмотивный фон. Он определяется преобладанием таких состояний, как меланхолия, тоска, разочарование, скорбь. Несмотря на то, что подобные аффекты встречаются и в других жанрах, именно для элегии эта тональность является доминирующей. Изначально ее во многом определял эмотивный фон, что скрыто и в этимологии наименования жанра: от греч. ἐλεγεία — «плачевная песнь». В XIX в. уже допускается смешение в элегии печали и радости, однако преобладание печальной интонации остается неизменным условием принадлежности к жанру. Настроение в элегии обусловлено рассмотренными особенностями хронотопа и позицией лирического субъекта/героя. Эмотивный фон функционирует как производная более глубоких структурных признаков и может быть включен в ряд констант «внутренней меры».

Рассмотренные признаки «внутренней меры» элегии позволяют уточнить и критически оценить выводы других исследователей. Так, в статье Н.Н. Кузнецовой «Специфика жанра элегии» была предпринята попытка определить устойчивые признаки элегии и предложить методику ее анализа, ориентированного на студентов педагогических вузов. Предлагая использовать структурно-семантический подход, исследовательница выделяет ряд признаков жанра, частично пересекающихся с теми, которые отнесены нами к ее «внутренней мере». К числу ключевых элементов, согласно излагаемой концепции, относятся: элегический субъект (неудовлетворенный настоящим, переживающий потерю); элегический адресат (находится

в другом пространстве); пространственно-временная обстановка (неопределенность, нереальность, обесценивание настоящего, идеал принадлежит прошлому); эмоциональная тональность (меланхолия, уныние) [17, с. 56]. Несмотря на то, что Н.Н. Кузнецова верно выделает общие категории, они все же требуют уточнений, которые были приведены выше. Кроме того, представление об адресате как обязательной категории представляется дискуссионным: действительно, адресованная элегия встречается довольно часто начиная с 1830-х гг., однако она может развиваться и в рамках монологической модели, какой обладала изначально. Не вполне убедительным представляется и описание образности элегического пейзажа как «ослабленной» или «неопределенной» [17, с. 56]: напротив, он, как правило, обладает высокой степенью суггестивности и функционально соотнесен с внутренним состоянием лирического субъекта/героя либо с устойчивыми мотивами жанра, часто предопределяя лирическую ситуацию.

Но категория «внутренней меры» является ключевой не только для систематизации признаков отдельного жанра, она важна и для осмысления более широких структурных и эстетических закономерностей, в частности — для анализа жанровой целостности символистских книг стихов. Если в каноническую эпоху жанровая принадлежность чаще всего фиксируется на уровне единичного текста, то в поэтике символизма жанр функционирует в более сложной системе: стихотворения включаются в циклы, а циклы объединяются в книги, претендующие на роль цельного художественного произведения. Именно здесь проявляется эвристический потенциал «внутренней меры». Например, в символистских книгах жанр может быть представлен не в одном, а в нескольких модифицированных вариантах, каждый из которых сохраняет первичные признаки, но варьирует вторичные или же вообще движется в сторону деконструкции. В результате книга формирует противоречивое жанровое поле.

Кроме того, «внутренняя мера» позволяет понять, каким образом символисты достигают динамического равновесия между каноническим и неканоническим. В символистской поэтике книгу можно понимать как «метажанр», обладающий своей «внутренней мерой», складывающейся из взаимодействия жанровых структур входящих в нее текстов. Подходя к ее жанровому анализу с точки зрения теоретической поэтики, мы опираемся на исследования М.Н. Дарвина по циклизации. Саму поэтическую систему он понимает как «самопорождающуюся и разрастающуюся цепочку контекстов» [14, с. 24]. Это определение задает важнейшую методологическую установку: каж-

дое поэтическое произведение не существует в изоляции, но включается в последовательность все более широких смысловых и структурных уровней. В таком случае анализ жанровых модификаций в символистской лирике требует движения от более узкого контекста (уровень отдельного стихотворения) к более широкому (уровень цикла или раздела, а затем сборника или книги стихов). Подобная перспектива открывает возможность проследить не только внутритекстовую динамику жанровых структур, но и межтекстовые связи, формирующие единую художественную систему. Особенно важным оказывается рассмотрение взаимоотношений нескольких поэтических сборников одного автора. На фоне целостности и соотнесенности отдельных книг становятся отчетливо видны закономерности жанровых трансформаций и в пределах конкретных стихотворений.

В данной логике продуктивны предлагаемые М.Н. Дарвином категории: «первичная целостность» — отдельное произведение и «вторичная целостность» [14, с. 24] — циклическая художественная форма. Цикл как то, что может быть проанализировано самостоятельно в его «вторичной целостности», складывается не вопреки относительной завершенности составляющих его текстов, а именно благодаря их автономному существованию, предполагающему наличие константных характеристик. Отдельные стихотворения сохраняют свои жанровые особенности, но, взаимодействуя в пределах цикла, они образуют новое единство, которое нельзя свести к простой сумме составляющих. М.Н. Дарвин описывает стратегию анализа таких форм у М.М. Бахтина, который осуществляет его на материале символистской поэзии, именно в силу значения циклизации для этой эпохи: «Приступая к анализу второй книги стихов Вяч. Иванова “Прозрачность”, Бахтин рассматривает ее состав с точки зрения составляющих ее циклов как художественных единиц сборника, образующих его художественных единств» [13, с. 218].

В этом контексте особое значение приобретает вопрос о жанровой природе циклических форм. Цикл не обладает собственными устойчивыми жанровыми признаками в узком смысле слова; его жанровая специфика формируется за счет повторяемости и варьирования «внутренних мер» жанровых составляющих, лежащих в основе «вторичной целостности». Поэтому Дарвин справедливо предлагает называть цикл «сверхжанровым единством» [14, с. 26], т. е. таким образованием, в котором отдельные жанры не утрачивают своей значимости, но перестраиваются в новое структурное и смысловое качество.

Если в пределах «первичных целостностей» значительное число текстов соответствует конкретной жанровой модели (например, рас-

смотренной ранее элегии), то и сама циклическая форма может быть прочитана сквозь призму ее жанровых особенностей. Оба уровня в данном случае оказываются взаимообусловленными: жанровые черты элегии, баллады или других жанровых форм не только сохраняются в составе цикла, но и сами претерпевают изменения под влиянием «вторичной целостности». Иными словами, циклическое объединение текстов способно расширить контекст интерпретации внутри отдельного произведения и тем самым спровоцировать жанровую трансформацию на уровне «первичной целостности».

Обратим внимание на одно из проницательных наблюдений М.Н. Дарвина: взаимодействие разных «первичных целостностей» в жанровом аспекте может «давать различный и непредсказуемый с точки зрения одного жанра художественный эффект» [14, с. 26]. Это утверждение представляется особенно значимым применительно к поэтическим книгам символистов. В их художественном опыте «сверхжанровые единства» всегда антиномичны: они сохраняют и трансформируют традиционные жанры, одновременно создавая новые синтетические формы, в которых устойчивость канона переплетается с открытостью к инновации, что и порождает упомянутую непредсказуемость.

Отчасти М.Н. Дарвин опирается на разработки А.В. Михайлова, ряд идей которого оказывается чрезвычайно продуктивным для предлагаемого в данной статье способа анализа циклических форм. Несмотря на то, что Михайлов обращается к проблеме циклизации не в общетеоретическом плане, а на материале конкретного литературного примера, многие введенные им понятия обладают высокой степенью универсальности и могут быть использованы в более широком методологическом контексте. Особого внимания заслуживает, прежде всего, категория «открытого множества». Она акцентирует не только подвижность жанровых и смысловых границ внутри циклических образований, но и специфику читательской рецепции, которая оказывается принципиально динамичной. Как отмечает исследователь, связи между элементами цикла «должны устанавливаться заново в каждом акте чтения» [24, с. 639]. Это означает, что целостность циклической формы никогда не является раз и навсегда закрепленной, но постоянно воспроизводится и заново выстраивается в процессе восприятия.

Не менее важным представляется понимание А.В. Михайловым книги стихов как особого художественного пространства, в котором «последовательность движения почти повсюду прервана и где вместо этого утверждена динамика бесконечных *со-отражений*» [24, с. 642].

Подобная характеристика вводит принципиально новый уровень рассмотрения поэтической книги, когда ее структура перестает мыслиться исключительно как линейное разворачивание лирического сюжета, даже если последний в ней действительно присутствует. Вместо этого на первый план выходит многомерная динамика перекличек и перекрестных связей, скрепляющих тексты в пределах цикла или книги в единую целостность. Этот взгляд на структуру поэтической книги позволяет соотнести наблюдения А.В. Михайлова с механикой «отсветов», встреченной у А. Белого.

Таким образом, предлагается учитывать не только линейное разворачивание лирического сюжета в циклической форме (если таковой присутствует), но и динамику, описанную выше. В обоих случаях речь идет о том, что единство поэтической книги не строится по модели прямой сюжетной последовательности, но формируется через множественные точки пересечения, принадлежащих разным уровням. В этой перспективе становится возможным существенно расширить понимание жанровой природы символистских циклов и книг стихов. В результате устойчивые паттерны обновленных жанровых вариантов обнаруживаются не только внутри одного жанра, но и в виде «со-отраженных» элементов в произведениях других жанров, объединенных в пределах единой циклической структуры. Иными словами, именно благодаря механизму «со-отражений» жанровые признаки, возникающие в одном тексте, начинают работать в другом, что в конечном итоге формирует сложное «сверхжанровое единство» символистской поэтической книги.

Подводя итоги, можно заключить, что сочетание идей теоретической поэтики приводят к тому, что жанровый анализ выходит за пределы описания отдельных лирических произведений и превращается в инструмент осмысления антиномической природы структурно-смысловой организации поэтической книги символистов в целом. Предлагаемая методология не только уточняет понятийный аппарат, но и позволяет выявить глубокие закономерности взаимодействия традиционного и новаторского в поэтике модернизма. Описанный подход к анализу позволяет увидеть в символистской книге не просто собрание текстов, но художественную систему, в которой жанровые признаки функционируют как механизмы организации смыслового пространства и отражения авторского мировоззрения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Андреев М.Л.* Итальянское Возрождение: От стиля к жанру // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 297–325.
2. *Артемова С.Ю.* Трансформация жанров русской лирики в XX веке: дис. … д-ра филол. наук. Тверь, 2020. 448 с.
3. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. 470 с.
4. *Бахтин М.М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. М.: Лабиринт, 2000. 640 с.
5. *Богомолов Н.А.* Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы // Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 17–31.
6. *Боровская А.А.* Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. дис. … д-ра филол. наук. Астрахань, 2009. 46 с.
7. *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. 305 с.
8. *Бройтман С.Н.* Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. М.: Изд. Академия, 2004. Т. 2: Историческая поэтика. 368 с.
9. *Бройтман С.Н., Магомедова Д.М., Приходько И.С., Тамарченко Н.Д.* Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 5–76.
10. *Бройтман С.Н., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. М.: Изд. центр Академия, 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 512 с.
11. *Горин С.В.* «Внутренняя мера» элегического жанра в новоевропейской литературе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 107. С. 139–145.
12. *Грехнев В.А.* Словесный образ и литературное произведение: Книга для учителя. Н. Новгород: Нижегородский гуманит. центр, 1997. 200 с.
13. *Дарвин М.Н.* Понятие лирического цикла в научном творчестве М.М. Бахтина // Новый филологический вестник. 2005. № 1 (1). С. 214–218.

14. *Дарвин М.Н.* Поэтический мир лирического цикла: автор и текст. М.: РГГУ, 2018. 288 с.
15. *Козлов В.И.* От составителя: поворот к тексту // Жанр как инструмент прочтения: Сб. ст. Ростов-на-Дону: Инновационные гуманитарные проекты, 2012. С. 5–7.
16. *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика. М.: Языки славянских культур, 2013. 362 с.
17. *Кузнецова Н.Н.* Специфика жанра элегии // Состояние и перспективы лингвистической и методической мысли в современном образовательном пространстве. Самара: Научно-технический центр, 2022. С. 52–61.
18. *Курциус Э.Р.* Европейская литература и латинское Средневековье: в 2 т. М.: Издат. дом ЯСК, 2021. Т. 1. 560 с.
19. *Магомедова Д.М.* Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. Кн. 2. С. 89–143.
20. *Магомедова Д.М.* Идиллический мир в жанрах послания и элегии // Болдинские чтения. Н. Новгород: [б. и.], 1999. С. 5–12.
21. *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Александра Блока. Л.: Сов. писатель, 1981. 552 с.
22. *Малкина В.Я.* Лирическая ситуация в лирическом сюжете // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 313–324. https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-3-313-324
23. *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 59–96.
24. *Михайлов А.В.* «Западно-восточный диван» Гете: смысл и форма // *Гете И.В.* Западно-восточный диван. М.: Наука, 1988. С. 600–680.
25. *Мних Р.* Жанровая эволюция элегии в литературе XX века. Siedlce: Institut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2015. 162 с.
26. *Полонский В.В.* Мифопоэтика и жанровая эволюция // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 149–210.
27. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. 357 с.
28. *Радионова А.В.* Лиро-философский метатекст в русской литературе. Смоленск: Смоленский гос. ун-т, 2019. 412 с.

29. *Силард Л.* Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. Кн. 2. С. 144–189.
30. *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. 224 с.
31. *Тюпа В.И.* Генеалогия лирических жанров // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2012. № 4. С. 8–31.
32. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
33. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
34. *Szunikow W.L.* (Po)bachtinowska szkoła we współczesnej rosyjskiej teorii literatury // ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura. 2015. № 2 (31). S. 27–37.

Источники

35. *Белый А., Блок А.* Переписка. 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 608 с.
36. *Белый А.* Стихотворения. Берлин; Пг.; М.: Изд-во З.И. Гржебина, 1923. 506 с.
37. *Брюсов В.Я.* Urbi et Orbi. Стихи 1900–1903 гг. М.: Скорпион, 1903. 190 с.
38. Из писем П.А. Флоренского к дочери О.П. Флоренской // Контекст-1991. М.: Наука, 1991. С. 93–99.