



Фильм как «текст». К проблеме «текста» и его анализа

Л.Б. Ключева

кандидат искусствоведения, доцент

АННОТАЦИЯ УДК 7.01

Внимание в статье сфокусировано на проблеме текста как универсальной категории, как первичной реалии любого исследуемого феномена культуры. Также затрагивается круг вопросов, связанных с различными подходами к анализу художественного текста.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

текст,
операциональное
пространство,
теория текста,
методология
анализа,
структурный
анализ,
дискурсивный
анализ, «новая»
критика

Современное кино — это сложная многосоставная реальность, отмеченная радикальным обновлением и усложнением языка, связанного с нарастающим значением контркоммуникативных механизмов и стратегий, блокирующих линейное прочтение фильма и тем самым разрушающих стереотипы восприятия. Усложнение структуры фильма вызвало к жизни необходимость профилированного анализа, выходящего за пределы традиционного разбора сюжета, игры актеров или общей характеристики работы оператора. Углубленный анализ сегодня связан с оперированием понятиями «текст» или «кинотекст».

Традиция мыслить текст не в узко лингвистическом смысле, но как универсальную категорию восходит к работам Михаила Бахтина. «Если понимать текст широко — как всякий связный знаковый комплекс, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства)»¹, — пишет Бахтин в своей работе «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках».

Текст, по мысли Бахтина, есть «первичная данность» не только отдельных дисциплин, это основа гуманитарно-филологического мышления как такового. Гуманитарная мысль, по мнению ученого, рождается при встрече с другой мыслью, это всегда «мысль о чужих мыслях, волеизъявлениях, манифестациях, выражениях, знаках»². Мы можем оперировать всем разнообразием мыслительных манифестаций только в том случае, если они закреплены в тех или иных знаковых образованиях. Сама специфика

¹ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. С. 281.

² Там же.

³ Бахтин М.:
Эстетика словесного
творчества. — М.:
Искусство 1979
С. 282.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 281.

⁶ Бахтин М.:
Эстетика словесного
творчества. — М.:
Искусство 1979
С. 282.

гуманитарной мысли заключается в ее направленности на «чужие мысли, смыслы, значения, реализованные и данные исследователю в виде текста»³. Таким образом, текст мыслится как основа, исходное операциональное пространство, методологическое поле, в рамках которого возможна исследовательская работа. «Каковы бы ни были цели исследования, — заключает ученый, — исходным пунктом может быть только текст»⁴.

Логика рассуждений Бахтина подводит нас к важному выводу, касающемуся понимания существа категории «текст» как первичной реалии любого исследуемого культурного феномена: «Текст является той непосредственной действительностью (действительностью мысли и переживаний), из которой только и могут исходить эти дисциплины и это мышление. Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления»⁵.

Для нас эта формула является аксиомой, всегдашним правилом и руководством, в том числе и в работе над фильмом. Нет текста — нет объекта для анализа, и наоборот, любой анализ возможен исключительно через оперирование текстом, при этом под текстом мы понимаем не диалоги и монологи или другие вербальные компоненты фильма, но весь его смысловой объем, открывающийся в горизонте языка.

С точки зрения структурализма категория «художественный текст» является сверхсложным объектом, который требует для работы солидарных усилий разных дисциплин. Михаил Бахтин в своих рассуждениях затрагивал и эту проблему. Свой подход к работе с текстом ученый определил как «опыт философского анализа», выявив два аспекта этого подхода: «Приходится называть наш анализ философским прежде всего по соображениям негативного характера: это не лингвистический, не филологический, не литературоведческий или какой-либо иной специальный анализ (исследование). Положительные же соображения таковы: наше исследование движется в пограничных сферах, то есть на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях»⁶. Ученого нисколько не смущает тот факт, что предлагаемый метод анализа художественного текста инициирует процесс «стягивания» в свою сферу усилий и возможностей различных научных дискурсов. Бахтин видит в этом отражение реального требования времени, направленность на большую эффективность исследования и более точный научный результат.

Принципу работы «на стыке дисциплин» придает особое значение и лидер французского структурализма Ролан Барт. Французский теоретик замечает, что этот процесс состыковки научных дискурсов возникает не как результат простого сопоставления

различных социальных знаний, но как следствие некоего серьезного междисциплинарного сдвига, инициированного рождением качественно нового феномена: «единство прежних дисциплин раскалывается — порой даже насильственно с шумными потрясениями <...> и уступает место новому объекту и новому языку, причем ни тот, ни другой уже не уместаются в рамках наук, которые предполагалось тихо и мирно состыковать друг с другом»⁷. Итог этих тектонических процессов становится ответом на «потребность в новом объекте, полученном в результате сдвига или преобразования прежних категорий»⁸ и «таким объектом является ТЕКСТ»⁹. Здесь есть некое противоречие: новым объектом выдвигается текст, то есть термин, который уже имеет весьма продолжительную историю. Структурализм, по сути, заново открывает старую категорию, тщательно прорабатывая и последовательно уточняя ее смысловое содержание.

Слово «текст» происходит от латинского *textus*, что в переводе означает — ткань, сплетение, соединение. Современная лингвистика интерпретирует понятие «текст» как «объединенную смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и целостность»¹⁰.

Если в языкознании под текстом понимается последовательность вербальных (словесных) знаков, то в семиотике текст интерпретируется как осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации. Правильность построения текста связана с наличием в нем качеств связности и внутренней согласованности, отвечающих за создание необходимых условий коммуникации и закладывающих основы и параметры восприятия.

К теории текста

Сегодня работа с текстом ведется в разных научных школах и в разных ракурсах. Существуют отдельные дисциплины: структура текста, герменевтика текста, грамматика текста и так далее, исследующие определенные аспекты текста. При этом онтологически статус каждой из этих дисциплин определен весьма нечетко. В последнее время возникла и общая дисциплина, названная «теорией текста».

Лингвистический словарь так определяет характер этой дисциплины. «Теория текста — от греческого — *theoria* — исследование — филологическая дисциплина, возникшая во второй половине 20 века на пересечении текстологии, лингвистики текста, поэтики, риторики, прагматики, семиотики, герменевтики

⁷ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989 — С. 413.

⁸ Там же. С. 414.

⁹ Там же. С. 415.

¹⁰ Лингвистический энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия. 1990. С. 507.

¹¹ Лингвистический энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1960. С. 508.

и обладающая, несмотря на обилие междисциплинарных перечислений, собственным онтологическим статусом»¹¹.

Теория текста охватывает любые знаковые последовательности, то есть не только произведения литературы, но и любые другие художественные тексты. Исследования по теории текста, как правило, направлены на основные его свойства: связность и цельность, когда на первый план выносятся проблема правильности-неправильности построения текста. Связность художественного текста изучается повествовательной или нарративной грамматикой, основанной во многом на идеях В.Я. Проппа, описавшего общие принципы построения («морфологии») волшебной сказки. Законы и правила последовательно развертываемого текста изучаются школой французских структуралистов. К ним близка герменевтическая теория текста, рассматривающая текст как результат последовательного развития основной темы.

Общая функциональная направленность теории текста важна для анализа художественного текста. В процессе анализа, направленного на выявление не только и не столько явных, сколько латентных смыслов текста, учитываются показатели всех языковых уровней. Такого рода анализ позволяет преодолеть практику чисто описательных подходов к тексту.

Методы, разрабатываемые теорией текста, применимы как к современным текстам, так и к более ранним, что открывает перспективы для новых прочтений хорошо известных произведений.

Теория текста разрабатывает разные способы анализа в зависимости от типа, глубины и сложности того или другого текста. Соответственно, выявляются определенные пласты или уровни его организации: от общих правил монтажа отдельных смысловых блоков до скрытых и подвергаемых дешифровке смысловых структур. В рамках теории текста правомерна постановка вопроса о месте и значимости в тексте определенных эстетических категорий, таких как пространство, время, особенности композиции и так далее.

Методы анализа, разрабатываемые теорией текста, позволяют реконструировать в пределах отдельных текстов другие тексты или их фрагменты. С этой проблемой связана теория интертекстуальности, исследующая варианты включения одного текста в другой. Концепция «интертекстуальной цитаты» позволяет выявлять различные типы цитирования, включая косвенные аллюзии и другие формы непрямого цитирования, что особо актуально для текстов постмодернистского дискурса.

Возможность детального анализа текста обеспечивается достижениями в области анализа его языковой системы; в этом

случае текст изучается как «язык в действии», что является prerogative дискурсивного анализа.

Дискурсивный анализ рассматривает текст с позиций риторики, точнее, неориторики — учения о коммуникативных процессах, оформившегося на базе классической риторики. Текст при этом рассматривается как единое высказывание, в ракурсе коммуникативного события между авторским (креативным) и воспринимающим (рецептивным) сознаниями. Неориторика, таким образом, занимается изучением коммуникативного поведения с обеих сторон, опираясь на живую действительность языка, ибо «задаваясь вопросом о том, как работает язык, мы одновременно задаем вопрос о том, как мы мыслим и чувствуем, как протекают все остальные типы деятельности человеческого сознания»¹².

Такого рода подход приоритетно исследует не столько устройство (структуру) текста, сколько intersubjectивную реальность дискурса — коммуникативное событие, манифестируемое текстом. Здесь сосредоточена живая энергия текста, его «подлинная сущность» (словами Бахтина), именно здесь создаются условия особого текстового напряжения, возникающего «на перекрестке» двух сознаний — автора и реципиента. «Событие жизни текста, — писал М. Бахтин, — то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов»¹³. Такого рода событие, предполагающее стратегию взаимодействия сознаний, обусловленную текстом, и обозначается термином «дискурс». Та или иная коммуникативная стратегия, порождаяемая конкретным художественным текстом, является предметом риторического или дискурсивного анализа, тогда как поэтика выявляет и типологизирует текстовую организацию индивидуальной целостности произведения в его эстетической специфике.

Еще Аристотель в своей «Риторике» выделил в составе коммуникативного события три значимые инстанции: «самого оратора», «предмет, о котором он говорит» и «лицо, к которому он обращается»¹⁴. Именно эта аристотелевская модель лежит в основе так называемого «риторического треугольника», она же активно поддерживается и современной неориторикой. Дискурсивный анализ исследует внутритекстовые отношения между автором (тем, кто повествует), героем (то, о чем или о ком повествуется), и читателем, зрителем (тем, кто воспринимает повествование). Если поэтика сосредоточена на специфической эстетической функциональности художественных текстов, то дискурсивный анализ делает акцент на выявлении его общекommunikативных функций, диалектике коммуникативных процессов.

¹² Ричардс А.
Философия риторики // Теория метафоры. — М., 1950. С. 47.

¹³ Бахтин М.
Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. С. 285.

¹⁴ Аристотель.
Риторика // Античные риторики. — М., 1978. С. 24.

В качестве объекта дискурсивного анализа текст предстает как конструктивная обусловленность трех явленных в нем компетенций: креативной, референтной и рецептивной. Термин «компетенция» был предложен А.Ж. Греймасом для обозначения принадлежности текста к тому или иному типу высказывания. Для того, чтобы объяснить производство и восприятие отдельных текстов, мы изначально должны предполагать наличие некой нарративной или коммуникативной стратегии. П. Рикер в этом смысле рассуждает о содержательно значимых «интенциях» высказываний: «Когда я говорю, значащая интенция присутствует во мне как пустота, предназначенная к заполнению словами»¹⁵. Мысль Рикера практически совпадает с утверждением Бахтина о том, что «когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания... Мы не нанизываем слова, мы не идем от слова к слову, а как бы заполняем нужными словами целое»¹⁶. Данная проблематика получила освещение в работе М. Бахтина «Проблема речевых жанров», трактуемых как типовые способы высказывания, соответствующие «типическим ситуациям речевого сообщения»¹⁷.

Аналитическая работа с текстом требует научного подхода. Но в самой постановке вопроса существует определенное противоречие, внутренний конфликт, поскольку критерии научности и критерии художественности не совпадают. Наука опирается на обязательную воспроизводимость результатов, в то время как базовый критерий художественности — оригинальность и уникальность (невоспроизводимость). Данный вопрос является частью общей проблемы изучения художественной реальности как реальности особого рода. В любом случае полноценному научному анализу должно предшествовать понимание специфической природы предмета изучения — природы фильма как художественной реальности, в нашем случае.

Аналитическая работа с текстом в той или иной мере включает в себя определенные аспекты или этапы, а именно: фиксацию, систематизацию, идентификацию и концептуализацию¹⁸.

Уровень фиксации имеет дело с эмпирическими фактами. Чтобы возник факт, необходим наблюдатель, который и занимает по отношению к исследуемому материалу определенную позицию. Факт как бы «отзывается» на запрос исследователя. С точки зрения художественного анализа — в роли фактов выступают не только определенные семиотические структуры текста, но и факторы художественного впечатления, инициируемые текстом. Научная «объективность» киноведа не есть отрешенность от эстетической впечатлительности, но состоит в том,

¹⁵ Рикер П. Конфликт интерпретаций. — М., 1995. С. 382.

¹⁶ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. С. 266.

¹⁷ Там же. С. 267.

¹⁸ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. — М.: Академия, 2009.

чтобы предельно точно фиксировать факты собственного художественного впечатления и при этом выявлять все те внутритекстовые упорядоченности, которые могут быть восприняты эстетически другим зрителем.

Под систематизацией мы понимаем выявление таких связей и соотношений между фактами, которые уже не могут быть зафиксированы непосредственно, но устанавливаются через доказательную реконструкцию. Факт при этом утрачивает автономию и становится компонентом некоего актуального целого.

Идентификация как модус научности связана с определением типа исследуемого текста. Данный конкретный текст (эмпирическая система конкретных фактов) при этом вводится в рамки системы более высокого теоретического порядка (соотнесение варианта с инвариантом). Если на уровне систематизации текст рассматривается в качестве некоторой индивидуальности, то на уровне идентификации — как нечто типологически определенное.

Указанные аспекты составляют общий горизонт научного анализа. За этим общим горизонтом располагается концептуализация — модус научности, опирающийся на предварительные данные анализа. Концептуализация есть истолкование смысла исследуемого текста, его интерпретация. Интерпретация не есть объяснение. Объяснение предполагает некую единую точку зрения на феномен, единый ракурс, объясняемое при этом превращается в безответный объект моего интереса. М. Бахтин принципиально разводил эти понятия, утверждая, что «при объяснении — только одно сознание, один субъект; при понимании — два сознания, два субъекта. К объекту не может быть диалогического отношения, поэтому объяснение лишено диалогических моментов»¹⁹, тогда как интерпретация является диалогизированным отношением к предмету познания.

Процесс постижения смысла художественного текста по формулировке В.Е. Хализева есть одновременно и выявление «диапазона корректных и адекватных прочтений»²⁰.

Научная интерпретация или «рационализация смысла» (Бахтин) раскрывает семантический потенциал данного текста, а также выстраивает гипотетический горизонт восприятия, ожидающий всякого, кто обладает достаточной для восприятия этого текста художественной культурой.

Задача интерпретатора произведения искусства — постичь смысловую содержательность данной художественности «лучше, чем ее инициатор»²¹ (Ф. Шлейермахер), то есть не только выявить смысловой потенциал текста, но и актуализировать сверхинди-

¹⁹ Бахтин М. Собр. соч. в 7 т. — М., 1996. Т. 5. С. 318.

²⁰ Хализев В. Теория литературы. — М., 1999. С. 290.

²¹ Шлейермахер Ф. Герменевтика // Общественная мысль. — М., 1993. Вып. IV. С. 233

видуальную значимость данного художественного целого в горизонте эстетического опыта. Разумеется, нет и не может быть двух идентичных прочтений одного художественного текста, но можно «читать Пушкина, как он написан» (Мандельштам), а можно волюнтаристски подгонять произведение под свои собственные мерки и стандарты, игнорируя его законы и логику.

О некоторых позициях структуралистской критики

Р. Барт в своей работе «Критика и истина» утверждает, что критик стоит перед лицом текста так же, как художник — перед лицом мира: всматриваясь, вслушиваясь и вопрошая. И эта позиция значительно отличается от позиции «старого» критика, который взирает на распростертое перед ним произведение с недостижимых высот, с некоей трансцендентной точки, где обитает сама Истина. Такой критик знает о тексте все. Ему незачем и не о чем вопрошать. Он судит. Судит произведение с точки зрения этой самой, как ему кажется, ведомой ему истины, навешивая ярлыки по собственному усмотрению. Структурализм в каком-то смысле, «опускает» критика с небес и выводит на одну линию с текстом. И происходит чудо. Критик, лишенный иллюзии владения истиной, вдруг обретает неведомое доселе ощущение новизны и тайны открывающегося ему текста как открывающейся таинственной вселенной. И этот другой новый мир буквально обрушивается на него «гулом голосов» (Р. Барт), хаосом ощущений. Вместо «истинных» смыслов — мощный поток, лавина смыслов, ошеломляющая внутренняя жизнь произведения. И если идти дальше, то постструктуралистски ориентированный критик делает еще один шаг на пути сближения с текстом. Если структуралист стоит перед текстом «vis-a-vis», то постструктуралист пересекает семантическую границу, выходит за «авансцену» текста, попадая в стихию внутритекстового пространства. И в этом случае он буквально оказывается в неподступимой «галактике означающих», влекомый потоком магмы, которая и есть реальность открывающегося текста.

Здесь можно найти объяснение той парадоксальной истине, высказанной Бартом, что для структуралистски ориентированного критика «производство смысла <...> гораздо важнее, нежели сами смыслы»²². Барт пишет: «Художник или аналитик продельвает путь, ранее пройденный смыслом; им нет надобности указывать на него: их функция, говоря словами Гегеля, — эта *manteia*; подобно древним прорицателям, они возвещают о месте смысла, но не называют его»²³.

²² Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. С. 260.

²³ Там же.

Произведение искусства есть тоже «своего рода прорицательство», оно то говорит, то безмолвствует, а критик пытается проникнуть в тайны этого мира «по той же самой дороге, которую проделал смысл»²⁴. Он как бы заново проделывает этот путь, освобождаясь от всех случайных смыслов, выработанных и связанных ему внешним миром. И теперь уже его собственная работа, это балансирование в открывающемся пространстве становящихся смыслов, — есть одновременно и ответ на вопрос о мире исследуемого текста и одновременно — вопрос. Ибо, перефразируя Барта, можно сказать, что искусство — это «вопрошающий ответ и ответствующий вопрос»²⁵.

²⁴ Там же.

²⁵ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. С. 260.

Какие задачи стоят перед современной критикой?

Ролан Барт размышляет о позиции критика. По мнению французского теоретика, отношение критика к тексту есть «отношение смысла к форме»²⁶. Критик осмысляет форму и, осмысляя, производит смыслы. Работая с текстом, критик расщепляет и перераспределяет внутритекстовые смыслы. Он фактически надстраивает над первичным языком произведения свой собственный «вторичный язык». Барт определяет этот процесс как «анаморфоз». Это есть специфическая и контролируемая трансформация текста. Трансформации подвергаются все элементы отображаемого объекта, трансформация осуществляется в соответствии с определенными правилами, и в одном и том же смысле. Таковы три ограничения, накладываемые методом на критику. При этом все смысловые перераспределения должны производиться исключительно в соответствии с символической логикой самого текста.

²⁶ Там же. С. 361.

В работе с текстом есть только две неоспоримые реальности — реальность текста и реальность исследователя. При этом, доминирующей реальностью должна быть именно реальность текста, ограничивающая произвол субъекта (критика), дабы анализ не превратился в «беспорядочное выбалтывание своих индивидуальных ощущений»²⁷. Анализ текста это, по выражению Барта, систематизированная и «культивированная субъективность», поскольку она подчинена множеству ограничений, накладываемых самим произведением. Однако эти ограничения отнюдь не означают требований «объективного» письма, за которым, как правило, стоит «малограмотная, слепая в самой себе объективность, прячущаяся за буквой произведения, словно за неким природным свойством»²⁸.

²⁷ Там же. С. 366.

²⁸ Там же.

Критика, в современном понимании, это акт глубокого профилированного прочтения, позволяющего проникнуть в смысл

ловой объем произведения. По мнению Барта, критика есть не столько перевод, сколько перифраз произведения. Ибо художественный текст есть «бездонный знак», недостижимое означаемое. С другой стороны, текст — это живой неповторимый символический процесс, который своей неисчерпаемостью как раз и свидетельствует о недостижимости означаемого. И задача критика заключается не в том, чтобы попытаться схватить, зафиксировать и сформулировать это означаемое. Любая попытка свести произведение к его эксплицитному значению, по Барту, не только бесплодна, но и опасна, поскольку знак лишается глубины, делается плоским и одномерным.

Но точно также опасно сводить работу с текстом к научной дешифровке. По мнению Барта, символ способен ускользать двумя существенно различными путями. Первый путь заключается в буквальности прочтения художественного текста, когда «весь значащий профиль произведения начинают сводить к самоочевидности его якобы буквальных значений»²⁹. Второй путь состоит в назойливой попытке дать научное описание и истолкование каждого символа. В этом случае само дешифрующее слово несет в себе ту же угрозу буквального, лишённого глубины «прямого» значения, поскольку оно «призвано остановить бесконечную подвижность той метафоры, которой является произведение, затем, чтобы овладеть его окончательной “истиной”»³⁰. Обе стратегии неизбежно ведут к выхолащиванию многомерности текста, уродливой плоскостности и линейности. Барт справедливо заключает: «В обоих случаях символ ускользает от исследователей потому, что язык критики и язык произведения оказываются взаимно произвольными и несогласованными; свести символ к тому или иному однозначному смыслу — это такая же крайность, как и упорное нежелание видеть в нем что-либо, кроме буквального значения»³¹.

Мерой критического дискурса, принятой в структурализме, является его правильность (*justesse*), внутренняя согласованность. Следуя критерию «правильности» или адекватности, критик пытается «воспроизвести на своем собственном языке и по законам “некой интеллектуальной мизансцены” символический статус произведения. В противном случае критик не сможет сохранить “верность” по отношению к произведению»³².

Структурализм пытается предохранить критический анализ от двойной опасности: от банальности, мелкостности, словесной суеты, с одной стороны, и фиксированности, жесткости критического слова, ведущей к затвердению и обездвиживанию живого текстового процесса, с другой. Задача критика — вскрыть

²⁹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. С. 369.

³⁰ Там же.

³¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. С. 369.

³² Там же. С. 368–369.

³³ Там же. С. 369.

логику символического, по-своему продлить символический процесс, заложенный в самом произведении: «Нужно, чтобы символ двигался по направлению к другому символу, чтобы один язык в полный голос заговорил на другом языке»³³.

Перед критиком стоит сложнейшая задача войти в символическое измерение текста, не разрушив его. Это достигается лишь в том случае, когда критик стремится не просто уловить, зафиксировать символ, чтобы тут же дешифровать, но когда он точно движется по самому следу символического — от одного символа к другому, воспроизводя символический шлейф, его ауру.

Задача анализа — рассмотреть художественное целое произведения как единый динамически развивающийся и вместе с тем внутренне завершённый мир.

Структурализм поднимает проблему ответственности толкователя перед произведением, но это и ответственность за свое собственное слово, ответственность за технику анализа. Задача критика, в особенности кинокритика, — максимально точно «исполнить» произведение, «проиграть» текст в его смысловой полноте, при этом не разрушив ощущения его неисчерпаемости. Нельзя быть виртуозным исполнителем и при этом не быть техничным, не «дружить» с технологиями анализа. Не быть техничным, значит не владеть основами профессии, и это положение вряд ли можно оспорить. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. — М.: Лабиринт, 2000.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989.
4. Топо В. Анализ художественного текста. — М.: Академия, 2009.