

Аромат — это художественная интерпретация запаха. Производство ароматов зародилось три тысячи лет назад. Искусственные материалы, как правило, не обладают ароматом. Их запах в большинстве случаев неприятен, но предполагает положительные эмоции. Здесь не имеет смысла сохранять их специальный запах. Он преобразуется с учетом назначения вещи. Иначе говоря, материалу сообщается запах (аромат), вызванный представлением о свежести, бодрости.

Включение в тексты сознания событий мысли предполагает усилие; если какое-то слово лишено смысла, оно в любой момент может таковой обрести. Текст начинает «оживать», он таит в себе безграничные возможности, противоречия. Поскольку все осмысленно, даже сказанное вскользь может повлиять на рождение нового смысла. Пренебрегать нельзя ничем, ни единым словом. В текстах сознания центр подвижен, смыслы — всюду.

Смыслопорождение — это мысль, которая пробирается через события, связывая их воедино. Ведь необходимо понять мир по-другому, словно впервые. Заметить находящийся «рядом» смысл. В современном человеке заключена первобытная тоска по природному. Это жажда «простых впечатлений». Первобытность, изначальность предполагает изменение размерности человека. Он весь «становится» носом, ноздрями. Вместе с ощущением разнообразных запахов как бы растворяется в мире.

Список литературы

1. *Костяев А.И.* Ароматы и запахи в истории культуры. — М.: ЛКИ, 2007.
2. *Старовойтов В.И., Шаманова Т.Н.* Запахи и ольфакторные следы человека. — М.: ЛексЭст, 2003.
3. Частотный словарь русского языка / Под ред. Л.Н. Засориной. — М.: Рус. язык, 1977.

Р.Л. КРАСИЛЬНИКОВ

СМЕРТЬ И ВОЗВЫШЕННОЕ: К ПРОБЛЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЗАВЕРШЕНИЯ ТАНАТОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ

Рассматривается специфика феномена возвышенного изображения танатологических мотивов в художественной литературе, историко-культурные и историко-литературные условия его возникновения и функционирования, приоритетность для подобной репрезентации определенных типов смерти.

Ключевые слова: смерть, танатологические мотивы, возвышенное, эстетическое завершение.

Ключевой проблемой генезиса и функционирования танатологических мотивов в художественном тексте является онтологический вопрос об изобразимости смерти. К. Харт Ниббриг в своей книге «Эстетика смерти» пишет о невозможности изобразить конец жизни как «о мощном вызове, брошенном эстетическому сознанию» [1, с. 10].

Тайна смерти заставляет писателя использовать особый круг типов эстетического завершения [2, с. 54] («тотальной реакции автора на целое героя», а вместе с тем, и адекватной реакции читателя на героя и автора» [3, с. 72]), которые обладают повышенной значимостью в культуре и обществе — героику, трагизм, идиллику, романтику и пр. Они объединены родовым понятием *возвышенное*. В работах современных исследователей можно найти различные семантические нюансы в трактовке возвышенного. Ю. Боров под этой эстетической категорией понимает «объективное эстетическое свойство, присущее предметам и явлениям, которые обладают широкой положительной общественной значимостью, оказывают влияние на жизнь целых народов или всего человечества» [4, с. 62]. В. Хализев вслед за Э. Берком и И. Кантом

трактует возвышенное как «явленность могущества и величия: силы, масштабности, безмерности» [5, с. 18]. Ф. Лаку-Лабарт в одном из иронических пассажей Г. Флобера находит такие значения возвышенного: «чувство, которое рождается от грандиозного зрелища природы или от нравственной силы человека»; «превосходная степень прекрасного»; «чтобы его отличить, как и в случае любого эстетического суждения, нужна специальная способность, необъяснимая или совершенно загадочная: вкус, то есть понятие, которое Буало и Фенелон, как и все их современники, использовали, чтобы обозначить “нечто, но неизвестно что”» [6, с. 13].

Итак, возвышенное проявляется в изображении и восприятии природных стихий, грандиозных человеческих или общественных творений и поступков. Возвышенному адекватна эмоция восхищения и удивления. Оно может сопровождать рецепцию прекрасного и требует от человека определенного уровня художественного вкуса.

Связь возвышенного и танатологических мотивов прослеживается с самого зарождения словесности. Гибель персонажей в древних мифах, былинном эпосе, героических песнях раннего Средневековья, классицистической

трагедии, романтических балладах и повестях и, наряду с ними, в произведениях социалистического реализма изображается величественно. При этом используются соответствующие стилистические средства — «высокая» лексика, эпитеты, сравнения, метафоры, нарративные комментарии, последние речи умирающих и т. д.

Так, в «Песне о Роланде» главный герой, умирая, исполняет все ритуалы, отвечающие средневековому представлению о рыцарской чести: выходит из битвы, пытается сломать свой меч, обращается лицом к защищаемой им Испании и молится. Рыцарь чувствует смерть, готовится к ней и успеваает сказать последние слова, не стесняясь публичности умирания. Ф. Арьес, рассматривая кончину такого рода, называет ее «прирученной» [7, с. 37—45] и отмечает при этом, что люди раннего Средневековья относились к смерти как «к обыденному явлению, которое не внушало им особых страхов» [8, с. 12]. Арьес считает, что такой образ смерти «пережил Средневековье» и его можно обнаружить в определенных кругах общества вплоть до XIX века и даже до середины XX века [7, с. 37]. Подобные примеры имеют место и в романтизме, ориентированном на рыцарскую литературу (вспомним изображение смерти казаков в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба»).

Однако нельзя не заметить в указанных произведениях немалую долю условности. Танатос кажется «прирученным», но «естественно» ли такое отношение к Танатосу?

К. Кларк отмечает, что в советской культуре второй половины 1930-х гг. возвышенное служило «алиби» для имперских настроений, в том числе для создания культа личности Сталина и образа «светлого будущего» [9, с. 62]. Закономерно предположить, что любая патетика скрывает в себе некую идеологию. И изображение смерти не является исключением: ведь она репрезентируется чаще возвышенно, чем низменно. На то существуют онтологические и конкретные историко-литературные причины. Во-первых, сама таинственность кончины побуждает к ее сакральной и бытийной репрезентации (жития святых, литературный экзистенциализм). Во-вторых, значимость смерти и умирания подкрепляется идеологической подоплекой, будь то отношения сюзеренитета и рыцарская доблесть (гибель Роланда), национально-освободительная и объединительная идея (гибель гоголевских казаков), утверждение свободы личности («Страдания юного Вертера» И. Гете) или принесение себя в жертву классовым принципам («Мальчиш-Кибальчиш» А. Гайдара). Ангажированность смерти начинает процесс ее «переворачивания» (Ф. Арьес).

Для различных властных парадигм наиболее важным типом возвышенного является *героика*. Бесстрашие перед смертью — необходимый компонент самосознания воина, чье поведение должно быть ориентировано на героические образцы. Само определение данного типа эстетического завершения, восходящего к самым первым литературным памятникам, несет в себе черты ангажированности. Героика — это «утверждение величия подвига отдельной личности и целого коллектива, огромного зна-

чения его для развития народа, нации, человечества» [10, с. 75], «художественное воспроизведение мужественного и самоотверженного поведения индивидуума или масс во имя высоких целей» [11, стб. 175].

Подвиг и Роланда, и гоголевских казаков *должен* закончиться смертью, чтобы реализовалась соответствующая поведенческая стратегия, достойная возвышенного повествования: «...Герой, так же как и святой, только после смерти совершенно становится героем. Пока он жив, баланс героического и негероического в нем колеблется и не предрешен. Одна смерть ставит все на свои места» [12, с. 11].

Особенностью героического как вида возвышенного является его связь с ощущением ирреального. С современной точки зрения, в описании смерти Роланда и казаков присутствуют элементы фантастического (выход из битвы, посмертные фразы, встреча с ангелами и Христом). Неправдоподобные черты наблюдаются в возвышенной сказочно-мифологической героике: Данко в «Старухе Изергиль» М. Горького освещает путь людям сердцем, вырванным из его собственной груди. Даже когда повествование миметическое, использование категории возвышенного создает у реципиента ощущение того, что он стоит перед пределами возможностей человека, перед чем-то трансцендентным и сверхъестественным: «Герой должен <...> превзойти человеческое <...> Он в точном смысле слова сверхчеловек — сверх, но человек. Его сверхчеловечность в непрерывно делящемся бытии-к-смерти. Смерть, она же судьба, отменяется тем, что не имеет никакого значения, смертный только таким образом способен отрицать свою смертную природу» [12, с. 107].

Другой древнейший тип эстетического завершения — *трагизм*, «конфликты (коллизии) в жизни человека (или группы людей), которые не могут быть разрешены, но с которыми нельзя и смириться» [5, с. 82], «выражение позитивно неразрешимого конфликта, влекущего за собой гибель либо тяжелые страдания достойных, заслуживающих глубокого сочувствия людей» [11, стб. 1087]. Из самого толкования этого понятия становится очевидной его связь с танатологическими мотивами. Более того, данный факт оказывается существенным для различения трагического и драматического типов эстетического завершения: «Трагическое “я” есть неотвратимо гибнущая, самоубийственная личность — в силу своей избыточности для миропорядка. Драматическое же “я” в качестве виртуальной личности бессмертно, поскольку неотменимо как “реальная возможность <...> подавляемая <...> обстоятельствами”, но не устранимая ими» [2, с. 72].

Возникновение трагического типа эстетического завершения закономерно возводят к античной трагедии. Неразрешимые обстоятельства, обусловленные роком или волей богов, ведут к гибели Прометея в трилогии Эсхила, Ипполита в пьесе Еврипида. Сохранение человеком собственного достоинства перед лицом смерти становится в древнегреческой драматургии основой для возвышенного изображения танатологических мотивов: это может быть не только собственная гибель, но и гибель других людей, как в трагедии Софокла «Царь Эдип». И тогда смерть сама по себе

превращается в неразрешимое противоречие: трагически изображается уже не она, но переживания персонажа, чья жизнь радикально изменилась после произошедшего.

Возвышенное может выражаться не только с помощью специальных выразительных средств, но и с помощью их ограничения: намеренная простота способна придавать образу торжественность и величественность. Так в Библии описывается смерть Христа, а в житиях — кончина святых. Таково «идеальное» танатологическое повествование в произведениях Л. Толстого, например, изображение смерти Натальи Савишны в повести «Детство». Определяя эстетическую сущность этого эпизода, отметим, что здесь родовое понятие возвышенного необходимо уточнить через еще одну категорию более узкого, видового значения — *идиллику*, «радостную растроганность мирным, устойчивым и гармоничным сложением жизни» [5, с. 79], «органическую сопричастность бытию как целому» [2, с. 68].

Идиллическое изображение близко по своей сущности *сентиментальности* — «чувствительности, порождаемой симпатией и состраданием “униженным и оскорбленным”, прежде всего — к низшим слоям общества» [5, с. 80]. Вместе с тем сентиментальность в отличие от идиллики может совмещаться и с трагизмом: эти категории сочетаются в танатологических ситуациях, описанных в повести Н. Карамзина «Бедная Лиза», в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Радищева. В этих произведениях актуален социальный аспект (в том числе связанный с танатологическими мотивами), который в сентиментальности проявляется сильнее, чем в идиллике.

Идиллическое изображение танатологических мотивов, равно как и героическое, в основном репрезентирует модель Ф. Арьеса «смерть прирученная». В то же время это спокойное и даже радостное восприятие кончины, как и героическое, характерно для ментальной модели «смерть твоя», возникшей в XIX веке в связи с «укреплением эмоциональных уз внутри нуклеарной семьи», с ожиданием кончины как «момента воссоединения с любимым существом, ранее ушедшим из жизни» [8, с. 15]. Так в повести Н. Гоголя «Старосветские помещики» характеризуется отношение к смерти Пульхерии Ивановны, а затем и Афанасия Ивановича.

«Смерть в один день» или «любовь до гроба» — эти танатологические мотивы как нельзя лучше репрезентируются в русле идиллического типа эстетического завершения. Вместе с тем концепция «смерть твоя», согласно Ф. Арьесу, возникает в романтизме, который способствовал утверждению категории *романтического*.

Данный тип эстетического завершения трактуется литературоведами очень широко: как «рефлективная душевная восторженность, обращенная к тому или иному возвышенному “сверхличному” идеалу и его воплощению» [10, с. 117], как «художественно освоенная в качестве значительной, существенной или даже высочайшей ценности жизни личная самооценка человека, в единстве его внутреннего мира и внешнего самовыражения, его чувств, мыслей, стремлений и свершений» [13, с. 115].

Романтика «разнородна», она может иметь «религиозную окраску», «мистический» или «социально-гражданский» характер, сближаясь при этом то с умилением, то с героикой [5, с. 81]. С танатологической точки зрения, прежде всего, важно, что здесь имеет место фантастическое, чудесное, необычайное, зачастую ужасное, смертельно опасное. Этот аспект, например, актуализируется в готических романах ужасов, романтических и символистских новеллах. Особенно распространен мотив встречи с мертвецом («Людмила» В. Жуковского, «Призраки» И. Тургенева).

Упомянутые выше эпизоды смерти Роланда и гоголевских казаков свидетельствуют о закономерном взаимодействии между романтическим и героическим видами возвышенного. Однако героический тип эстетического завершения означает не столько утверждение «личной самооценки человека», сколько спасение других людей. Романтическая героика разворачивается в направлении темы любви, которая трактуется как приоритетное предназначение человеческой жизни. Об этом свидетельствует распространение мотива смерти во имя любимого человека (гибель Андрея в «Тарасе Бульбе» Н. Гоголя).

Для романтического изображения важны мотивы не только страсти, но и дружбы, семейных отношений, т. е. весь спектр семантико-структурно-эстетических элементов, основанных на фрейдистском Эросе. В этом свете воспринимаются и танатологические мотивы. Так сближается идиллическое, сентиментальное и романтическое изображение смерти, что приводит к образованию ментальной модели «смерть твоя», показателем которой становится «любовь до гроба». Кроме «Старосветских помещиков» подобный мотив можно наблюдать в повести И. Тургенева «Бригадир», где полные трагических коллизий отношения Василия Фомича и Аграфены Ивановны рассказчик воспринимает идиллически, сентиментально, романтически. Не чувственная, но материнская любовь положена в основу танатологического поведения Елены Дмитриевны в рассказе Л. Андреева «Жертва».

Ф. Арьес анализирует некоторые другие историко-психологические нюансы романтического отношения к смерти в романе Ш. Бронте «Джейн Эйр»: «Католическая или англиканская вера в спасение души не оставляла места для ада, и потому <...> герои романов сестер Бронте умирают со спокойной уверенностью в будущем своей бессмертной души, противопоставляемой бренному, обреченному на разложение телу. Но смерть стала означать невыносимую разлуку, поэтому капитальный вопрос эпохи — встретятся ли после смерти любящие сердца» [7, с. 357]. Подобный вопрос в русской литературе, в частности, волнует лирического героя М. Лермонтова — в стихотворении «Они любили друг друга так долго и нежно...».

Размытие представлений о Страшном суде, замена рая и ада положительным образом небес, мечта о вечной жизни вместе с любимым человеком — все это стало причиной романтического бесстрашия перед лицом смерти, но вместе с тем послужило поводом для любопытного

заглядывания по ту сторону Танатоса. Вера в жизнь после смерти как «реакция на невозможность принять смерть близкого существа, примириться с ней» [7, с. 385] привела не только к бесстрашию, но к общению с мертвыми, нашедшему отражение в спиритуалистических сеансах и ужасающем образе влюбленного мертвеца, который также можно найти в творчестве Лермонтова («Любовь мертвеца»).

Очевидно, что возвышенное имманентно или чуждо конкретным историко-литературным стилевым системам. Оно было свойственно парадигмам, жестко регламентированным религиозной, политической или собственно эстетической идеологией и потому отличающимся высокой мерой художественной условности (античная, средневековая литература, классицизм, романтизм). Кризисный период для возвышенного и большинства его видов (героического, идиллического, сентиментального, романтического) — расцвет реализма в XIX веке. Эстетическая борьба реализма с романтизмом — это и борьба с возвышенным. Однако такое противостояние привело не к исчезновению данного эстетического дискурса, но к его трансформации, к поискам новых средств выразительности, которые, например, наблюдаются в возвышенном изображении смерти у Л. Толстого.

«Ослабление» возвышенного длилось недолго, так как это подрывало сущность и предназначение искусства в целом, а также идеологические позиции элитарной и официальной культур, которые разошлись в период отвоевания власти у аристократии и дворянства другими классами (буржуазией и пролетариатом). Модернистская и массовая (в частности, соцреалистическая) литературные парадигмы возродили интерес к возвышенному на разных основаниях, с одной стороны поднимая значение искусства до уровня теургии и мессианства («Двенадцать» А. Блока), с другой — ориентируясь на заказ официальной культуры («Поднятая целина» М. Шолохова). Героическое, идиллическое, сентиментальное и романтическое стали вновь востребованными, и так продолжалось до возникновения постмодернизма, обрушившего свою иронию на патетику любого рода.

Наиболее «жизнестойкими» видами возвышенного оказались трагический и драматический типы эстетического завершения. Им нашлось место и в реализме, это особенно заметно на примере танатологических мотивов. Психологизация танатологического повествования только способствовала усилению драматического восприятия смерти как трагического феномена: дело в том, что эти эстетические категории имманентны самой повседневной человеческой жизни.

Соотношение возвышенного и образа смерти требует еще одного уточнения: не любой танатологический мотив может репрезентироваться в таком ключе. Обращаясь к первичной типологии смерти по ее природе и субъектно-объектной организации, легко заметить, что на изображение кончины влияет историко-культурное восприятие «естественной» смерти, убийства и самоубийства. Приоритетом в культуре обладает героическая гибель на

войне, важная для любой государственной идеологии, и для нее используется весь арсенал выразительных средств возвышенного типа эстетического завершения. В христианской ментальности на пьедестал возведена идиллическая «естественная» или мученическая смерть святых, в романтической ментальности — смерть ради любимого человека.

Жертвенность и демонстративное бесстрашие перед лицом Танатоса — базовый материал для создания возвышенных образов. В итоге величественным представляется, прежде всего, убийство, показанное со стороны жертвы, достойно встречающей смерть и, более того, именно в смерти реализующей себя.

Тот факт, что сам герой (убиваемая жертва) перед смертью убивает других, подается как вынужденная необходимость, обусловленная самозащитой, понятием о чести, обстоятельствами. Возвышенное повествование о подвигах на войне избегает подробного описания процесса убийства, создавая безликий, нечеловеческий образ врага, который не должен вызывать сожаления. В средневековой литературе для этого используются специально разработанные формулы, стилистически возвышенные и надындивидуальные — в «Слове о полку Игореве» или «Задонщине» «гора кровавых тел», поле, «дымящееся от крови», многочисленные убитые «поганые» и т. д.

В танатологических сюжетных ситуациях такого рода критерием для выбора словесных формул, восходящих к фольклору, являлась оппозиция «свои» — «чужие». С развитием цивилизации, с пониманием и декларированием ценности человеческой жизни изображение убийства со стороны убийцы перестает быть возвышенным. Как только солдат начинает заглядывать в глаза врага, место четкой инстинктивно-архаической оппозиции или пропаганды занимают человеческие отношения («Враги» В. Вересаева).

Тем более нет места для возвышенного в изображении убийства вне войны. Возвышенная апология убийства, которую пытаются обосновать Раскольников в «Преступлении и наказании» Ф. Достоевского и Керженцев в «Мысли» Л. Андреева, наталкивается на ментальные преграды, общественные (осуждение со стороны близких) и индивидуальные («незапланированное» сумасшествие). Общекультурной ценностью становится невозможность величия убийцы с эгоистической, нежертвенной идеологией — его ждет наказание, возмездие («Макбет» у Шекспира).

Сложным представляется вопрос о возвышенном изображении убийства как возмездия. В средневековой эстетике этот мотив был подкреплен идеей легитимности, а потому репрезентировался возвышенно (казнь Ганелона в «Песне о Роланде», месть Кримхильды в «Песне о Нибелунгах»). Если рассмотреть месть Печорина Грушницкому в «Герое нашего времени» М. Лермонтова, Соленого Тузенбаху в «Трех сестрах» А. Чехова, Передонова Володину в «Мелком бесе» Ф. Сологуба, то становится очевидным, что во всех этих случаях она изображается вне категории возвышенного, так как имеет другую психологическую и историко-культурную мотивировку.

Амбивалентно также соотношение категории возвышенного и *мотива самоубийства*. Трагический суицид как возможность избежать бесчестья (смерть Катерины в «Грозе» А. Островского), романтический суицид как стремление воссоединиться с близким человеком («Ромео и Джульетта» У. Шекспира) или решить проблему неразделенной любви («Гранатовый браслет» А. Куприна) могут иметь возвышенный характер. Однако проникновение в психологию самоубийства, описание сомнений самоубийцы, так же как и в случае с убийством, разрушает связь суицидальных мотивов с данной эстетической категорией («Госпожа Бовари» Г. Флобера, «Рассказ о Сергее Петровиче» Л. Андреева).

Казалось бы, в природе *ненасильственной, «естественной» смерти* нет потенциала для ее возвышенного изображения: кончина такого рода не может быть героической или романтической. Однако, как мы показывали ранее, некоторые виды возвышенного, например идиллическое, напрямую связаны с «естественной» смертью. Ненасильственная гибель также случается из-за болезни или несчастного случая, и тогда она может восприниматься как трагическая (смерть Базарова в романе «Отцы и дети» И. Тургенева). Категория трагического возникает при танатологической рефлексии, когда персонаж осознает сакральный, бытийный характер смерти (размышления умирающего графа Раменского в рассказе «Исполнение земли» В. Вересаева).

Сложно сказать, в какой степени возвышенное изображение смерти связано с нарративной организацией произведения. Напрашивается предположение, что чаще кончина подается как возвышенный феномен с помощью внешнего наблюдателя. Ведь погибающий человек не всегда способен или просто-напросто не всегда успевает осмыслить высокое значение своей кончины: героической, трагической, идиллической, романтической.

Но в то же время, в художественной литературе встречается и возвышенное танатологическое повествование «изнутри». Естественно, что оно связано с рефлексией персонажа до момента смерти, с пониманием им бытийного, героического или трагического характера его возможной кончины. Так, Муся из «Рассказа о семи повешенных» Л. Андреева возвышенно размышляет о предстоящей казни, лирический герой Н. Гумилева в стихотворении «Я и вы» — о будущей смерти «в дикой щели».

В заключение отметим, что возвышенное изображение смерти имеет определенные закономерности генезиса и функционирования. В историко-литературном плане оно связано с конкретными стилевыми системами, в историко-культурном — с конкретными идеологическими дискурсами. Набор танатологических мотивов, способных репрезентироваться возвышенно, ограничен: прежде всего, это изображение гибели героя и его воинских подвигов, идиллическая «естественная» смерть, трагический и романтический суицид. Вместе с тем данный тип эстетического завершения сыграл и продолжает играть важную роль в истории литературы: он способствовал началу осмысления человеком смерти и поддерживает непрестанный интерес к этой теме.

Список литературы

1. Харт Ниббриг К.Л. Эстетика смерти. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.
2. Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. — Т. 1. — М.: Изд. центр «Академия», 2007.
3. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. — М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.
4. Боров Ю. Эстетика. — М.: Политиздат, 1988.
5. Хализев В.Е. Теория литературы. — М.: Высш. школа, 2005.
6. Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного // Новое литературное обозрение. — 2009. — № 95.
7. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Прогресс-Академия», 1992.
8. Гуревич А.Я. Филипп Арьес: смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Прогресс-Академия», 1992.
9. Кларк К. Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х годов // Новое литературное обозрение. — 2009. — № 95.
10. Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. — М.: Высш. школа, 1976.
11. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. — М.: НПК «Интелвак», 2001.
12. Сапронов Л.А. Феномен героизма. — СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2005.
13. Волков И.Ф. Теория литературы. — М.: Просвещение; Владос, 1995.