

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S160578800026316-3

## “Точка зрения” как композиционный прием

© 2023 г. Н. Г. Мельников

Кандидат филологических наук,  
доцент Московского государственного университета  
имени М.В. Ломоносова,  
Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51  
alcect@yandex.ru

**Резюме.** В статье предпринята попытка уточнить литературоведческую терминологию, а именно: дать четкое и непротиворечивое смысловое наполнение термину “точка зрения”. Краткий обзор дефиниций одного из ключевых понятий нарратологии, представленных как в справочно-энциклопедических, так и в учебно-методических изданиях, выявляет картину понятийно-терминологического разнобоя, при котором происходит размывание и обесмысливание термина. На примерах из классических текстов русской литературы “точка зрения” рассматривается как важнейший принцип субъектной организации повествовательной прозы.

**Ключевые слова:** точка зрения, перспектива, субъект восприятия, повествование, нарратология, повествователь, персонаж.

**Для цитирования:** Мельников Н.Г. “Точка зрения” как композиционный прием // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2023. Т. 82. № 3. С. 64–69. DOI: 10.31857/S160578800026316-3

## “Point of View” as a Compositional Technique

© 2023 Nikolai G. Melnikov

Cand. Sci. (Philol.)  
Docent at the Lomonosov Moscow State University,  
1 Bld. 51 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia  
alcect@yandex.ru

**Abstract.** The article attempts to clarify the literary terminology, namely, to give a clear and consistent semantic content to the term “point of view”. A brief overview of the definitions of one of the key concepts of narratology, presented both in encyclopedic and educational publications, reveals a picture of conceptual and terminological discord, in which the term is blurred and meaningless. Using examples from classical texts of Russian literature, “point of view” is considered as the most important principle of the subjective organization of narrative prose.

**Key words:** point of view, perspective, subject of perception, narrative, narratology, narrator, character.

**For citation:** Melnikov, N.G. “*Tochka zreniya*” kak kompozitsionnyj priyom [“Point of View” as a Compositional Technique]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Serii literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2023, Vol. 82, No. 3, pp. 64–69. (In Russ.) DOI: 10.31857/S160578800026316-3

Термин *точка зрения* (англ.: point of view; фр.: point de vue; нем.: Standpunkt) уже не первый век активно используется как в критике, так и литературоведении при анализе художественных (прежде всего эпических и лиро-эпических) произведений. Однако до сих пор бытование этого термина сопряжено с многочисленными методологическими проблемами, разрешению которых и посвящена данная статья.

Неясности и неувязки возникают уже при разговоре о происхождении данного термина. Согласно устоявшемуся мнению, впервые его ввел в литературно-критический оборот англо-американский прозаик Г. Джеймс. Например, в энциклопедии «Западное литературоведение XX века» утверждает, что «идея «т.<очки> з.<рения>» в прозе впервые развернуто представлена в эссе «Искусство прозы» (1884) Г. Джеймсом. Затем она была уточнена им в <...> предисловиях к нью-йоркскому изданию своего собрания сочинений 1907–1909 (особенно в предисловиях к романам «Женский портрет», «Княгиня Казамассима», а также к романизированным новеллам «Переходный возраст»; «Пойнтонская добыча»)» [1, с. 404]. Указанные тексты давно переведены на русский язык, английские оригиналы доступны в Сети, так что каждый может легко убедиться в том, что никакой развернутой и внятно артикулированной концепции «точек зрения» там нет и в помине. В «Искусстве прозы» словосочетание «точка зрения» употребляется всего один раз — во фразе «для творца, с точки зрения которого мы пытаемся здесь оценить искусство прозы» [2, с. 136]; в упомянутых предисловиях — считанные разы, причем отнюдь не терминологически [2, с. 145–164].

Куда с большим основанием мы, вслед за А.П. Чудаковым, можем отдать пальму первенства в разработке понятия «точка зрения» нашим соотечественникам: К.Н. Леонтьеву, который в статье «О рассказах Марко Вовчка» (1861) связал проблему соотношения точек зрения автора и рассказчика с «анализом выражения ее в структуре повествования» [3, с. 237], и А.А. Потебне: в его посмертно опубликованной работе «Из записок по теории словесности» (1905), по справедливому замечанию Чудакова, дается «первое терминологическое употребление понятия» [Там же]. Куда более внятно, чем в витиеватых, избылиующих образными иносказаниями эссе англо-американского прозаика, в ней указывалось, что «ради конкретности изображения» автору необходимо «держаться субъективной точки зрения» [4, с. 10]: «Конкретность, определенность изображения зависит от определенности точки зрения. Для этого нужно указать, кто именно видит, кто считает, кто делает изображаемое» [4, с. 289].

Справедливости ради отметим: наработки Леонтьева и Потебни не нашли развития в трудах отечественных литературоведов, так что практически во всех западных и постсоветских работах, посвященных проблеме «точки зрения», первооткрывателем неизменно называется Г. Джеймс как автор «Искусства прозы».

Однако главная проблема термина «точка зрения» заключается вовсе не в его генезисе: несмотря

на популярность у литературоведов, в том числе и теоретиков-нарратологов, до сих пор не преодолен разрыв в его смысловом наполнении. Разбирая дефиниции базового понятия, представленные как в русских, так и в иностранных научных работах, толковых словарях, энциклопедиях и учебных пособиях, мы окунаемся в самый настоящий понятийно-терминологический хаос.

Едва ли был прав Н.Д. Тмарченко, автор раздела «Точка зрения» в вузовском учебнике «Введение в литературоведение», когда заявлял, что «определения понятия, обозначаемого этим термином, чрезвычайно редки» [5, с. 379]. Да, в ведущих литературоведческих словарях и энциклопедиях советского периода (Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов. М.; Л., 1925; Краткая литературная энциклопедия; М., 1962–1978; Литературный энциклопедический словарь. М., 1987; Словарь литературоведческих терминов. М., 1974) статьи о «точке зрения» отсутствуют. Однако в составленной им хрестоматии [6], а также в упомянутой статье приводится с десяток дефиниций, взятых из русских и иноязычных изданий. Весьма содержательный обзор по данной теме дается и в монументальной «Нарратологии» В. Шмидта, посвятившего «точке зрения» отдельную главу, в начале которой не без оснований утверждается: «Существует множество различных подходов к категории «точки зрения». Они отличаются друг от друга не только терминологией или принципами типологии, но и лежащими в их основе определениями понятия. Разногласия возникают даже не столько относительно точности и полноты описания этого явления, сколько по поводу применимости предлагаемых типологий к анализу текста» [7, с. 111].

Судя по обзорам, представленным в вышеназванных изданиях, «точностью и полнотой описания» и четкостью определений могут похвастаться далеко не все авторы. Одни, вслед за П. Лаббокком, автором основополагающей для западной нарратологии книги «Искусство прозы» (1921), сужают значение термина, сводя «точку зрения» к позиции автора-повествователя. (В статье Дж. фон Вилперта вместо «точки зрения» используется термин «перспектива»; последний определяется как «точка зрения, из которой воспринимается и рассказывается событие», как «отношение повествователя, который не должен быть идентифицирован с автором» [6, с. 213]; согласно Дж. Шипли «точка зрения — отношение повествователя к повествованию, которое <...> определяет художественный метод и характер персонажей в произведении...» [6, с. 214]; по мнению Дж.Э. Майерса и М. Симмса, «точка зрения — физическая, умозрительная или личностная перспектива, которую автор

сохраняет по отношению к описываемым событиям” [6, с. 215].)

Другие ученые приравнивают “точки зрения” к типам повествования (Р. Фаулер: “Точка зрения — это термин, используемый в теории и критике художественной литературы, чтобы указать на позицию, с которой рассказывается история. Несмотря на то, что разными критиками было выделено большое число различных видов точек зрения, существуют две основные точки зрения: повествование от первого лица и повествование от третьего лица” [6, с. 215–216]) или, по терминологии Ф.К. Штанцеля, “повествовательным ситуациям”: “аукториальной”, “персональной”, “от первого лица”.

Ж. Женнет и вовсе отказался от “точки зрения” — “во избежание специфических визуальных коннотаций” [8, т. 1, с. 391] — и взамен выдвинул понятие “*focalisation*” (фокусирование, фокусировка), которое у нас принято переводить неблагозвучным неологизмом “фокализация”. Отказавшись от многоплановой “точки зрения”, французский “нарратолог”, как и Штанцель, пришел к обсуждению типов повествования: “нулевая фокализация” соответствует классическому третьеличному повествованию со всезнающим автором-повествователем; “внутренняя фокализация” — повествованию с доминирующим восприятием какого-либо персонажа (“*personage focal*”), как правило, главного героя; наконец, “внешняя фокализация” — объективному третьеличному повествованию, в котором “читатель не допускается к какому-либо знанию мыслей и чувств действующего героя” [8, т. 1, с. 391].

В. Шмидт, раскритиковавший концепцию Женнета, который “сводит сложное, проявляющееся в разных планах явление перспективации к одному лишь ограничению знания”, в результате чего “мнимое усиление точности понятия достигается в результате его неоправданного сужения” [7, с. 115], не отказывается от “точки зрения”, но определяет ее весьма замысловато — как “образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу происшествий” [7, с. 122]. “Точка зрения” = “узел условий”?! Мягко говоря, не самая ясная, логически и стилистически выверенная дефиниция интересующего нас понятия.

Так же как и грешащее гипостазированием определение Ю.М. Лотмана, которое было предложено в его образцово-структуралистской работе “Структура художественного текста”: «Понятие “художественная точка зрения” раскрывается как *отношение системы к своему субъекту* <здесь и далее курсив мой. — Н.М.> (“система” в данном контексте может быть и лингвистической и других, более высоких, уровней). Под “субъектом системы” (идеологической,

стилевой и т.п.) мы подразумеваем сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии» [9, с. 320].

Наделяя самостоятельным бытием отвлеченное понятие (“систему”), Ю.М. Лотман словно забывает, что несколькими абзацами выше называл “точку зрения” “ощутимым элементом художественной структуры”, “композиционным приемом” [Там же]. Н.Д. Тмарченко в своем обзоре предьявляет справедливые претензии к лотмановскому определению, поскольку в нем “приравниваются, с одной стороны, произведение в целом и сознание автора-творца; с другой стороны, — часть произведения и сознание того или иного наблюдателя внутри художественного мира” [5, с. 383].

Критически разбирая существующие определения термина “точка зрения”, Н.Д. Тмарченко сетует на то, что в широко известной работе Б.А. Успенского “Поэтика композиции” (1970) предлагается развернутая, снабженная примерами классификация “точек зрения”, однако при этом не дается определение базового понятия (что, конечно же, портит впечатление от книги). Опираясь на классификацию Успенского, выделявшего четыре плана проявления точки зрения — оценочный (идеологический), фразеологический, пространственно-временной и психологический, — он предлагает свою формулировку: «точка зрения в литературном произведении — положение “наблюдателя” (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор — как в отношении “объема” (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой — выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора» [5, с. 386].

Из этого, на мой взгляд, громоздкого определения многое следовало бы убрать — хотя бы пресловутую “социально-идеологическую среду”, далеко не всегда представленную в художественных текстах или актуальную для конкретного повествовательного эпизода. К какой “социально-идеологической среде” мы могли бы приписать, скажем, Каштанку, в чьей перспективе выдержано повествование чеховского рассказа? Или летящую на швабре булгаковскую Маргариту, чья точка зрения господствует в главе “Полет”? Если уж мы принимаем продуманную классификацию Б.А. Успенского, то мы должны иметь в виду: различаемые им смысловые уровни, как правило, тесно взаимосвязаны, но порой могут выступать самостоятельно, то есть пространственно-временная точка зрения далеко не всегда отражает чью-либо (в том числе и авторскую) ценностную,

идеологическую позицию или осложняется чьей-либо психологией и фразеологией. Как бы ни относиться к концепции Женнета с его безликим и безыдейным "фокусирующим" ("фокализатором"), возникла она не на пустом месте.

Исходя из нужд художественной оптики, автор может доверять видение той или иной сцены, того или иного события проходному, эпизодическому персонажу без имени и национальности, не наделенному какими-либо психологическими свойствами, не привязанному к конкретной "социально-идеологической и языковой среде". Так, в частности, с разных точек зрения в "синематографизированном" (по выражению В. Ходасевича) романе В. Набокова "Камера обскура" показаны последние минуты перед роковой для главного героя аварией.

Сначала мы видим крутой поворот горной дороги из кабины автомобиля, где сидит протагонист, — "Приближался крутой вираж, и Кречмар решил его взять особенно лихо", — затем ракурс изображения меняется, и мы смотрим на дорогу и тот же автомобиль глазами случайной свидетельницы автокатастрофы:

Наверху, высоко над дорогой, старуха собирала ароматные травы и видела, как справа от скалы мчался к повороту этот маленький черный автомобиль, а слева, на известную еще встречу, двое сторбленных велосипедистов

затем поднимаемся еще выше и, отдаляясь от места неизбежной аварии, обзреваем окрестности вместе с еще одним проходным персонажем, важным автору только в качестве субъекта видения

Из люльки яично-желтого почтового дирижабля, плывущего по голубому небу в Тулон, летчик видел петлистое шоссе, овальную тень дирижабля, скользящую по солнечным склонам, и две деревни, отстоящие друг от друга на двадцать километров

— и, наконец, с помощью всевидящего автора-повествователя поднимаемся на фантастическую, недосягаемую до начала 1930-х высоту:

Быть может, поднявшись достаточно высоко, можно было бы увидеть зараз провансальские холмы и, скажем, Берлин, где тоже было жарко, — вся эта щека земли, от Гибралтара до Стокгольма, озарялась в этот день улыбкой прекрасной погоды...<sup>1</sup>

Как видно из этого эффектного, и впрямь "синематографизированного", отрывка, множественная, скользящая от одного наблюдателя к другому точка зрения представлена только в визуальном, пространственно-временном плане: она безоценочна, не привязана к чьей-либо психологии.

Не слишком удачным в определении Н.Д. Тмарченко является и слово "наблюдатель". К трем из четырех смысловых уровней произведения (к оценочному, фразеологическому и психологическому) оно явно не подходит. Как и ко многим произведениям, где действительность подается в восприятии персонажа, не желающего или неспособного "наблюдать". Вспомним, например, вторую главу "Мастера и Маргариты", сцену объявления приговора, когда окружающий мир подается в восприятии зашумившегося Понтия Пилата — в виде звуковых, а не визуальных образов:

...Шурился прокуратор не оттого, что солнце жгло ему глаза, нет! Он не хотел почему-то видеть группу осужденных, которых, как он это прекрасно знал, сейчас вслед за ним возводят на помост.

Лишь только белый плащ с багряной подбивкой возник в высоте на каменном утесе над краем человеческого моря, незрячему Пилату *в уши ударила звуковая волна: "Га-а-а..."* Она началась негромко, зародившись где-то вдали у гипподрома, потом стала *громоподобной* и, продолжавшись несколько секунд, начала спадать. "Увидели меня", — подумал прокуратор. Волна не дошла до нижней точки и неожиданно стала опять вырастать и, качаясь, поднялась выше первой, и на второй волне, как на морском валу вскипает пена, вскипел *свист* и отдельные, *сквозь гром различимые, женские стоны*. "Это их ввели на помост... — подумал Пилат, — а стоны оттого, что задавили нескольких женщин, когда толпа подалась вперед. Он выждал некоторое время, зная, что никакою силой нельзя заставить умолкнуть толпу, пока она не выдохнет все, что накопилось у нее внутри, и не смолкнет сама.

И когда этот момент наступил, прокуратор выбросил вверх правую руку, и *последний шум сдуло с толпы*.

Тогда Пилат набрал, сколько мог, горячего воздуха в грудь и закричал, и сорванный его голос понесло над тысячами голов:

— Именем кесаря императора!

Тут в уши ему *ударил несколько раз железный рубленый крик* — в когортах, взбросив вверх копыя и значки, страшно прокричали солдаты:

— Да здравствует кесарь!<sup>2</sup>

Согласимся: вряд ли в этом эпизоде мы можем считать стыдливо шурящегося Понтия Пилата "наблюдателем". Как и набоковского Бруно Кречмара, потерявшего зрение во время автокатастрофы, после чего в орбиту его восприятия автор вовлекает не визуальные, а слуховые, обонятельные и осязательные образы.

С пугающей убедительностью восприятие слепого человека передано в тридцать первой главе "Камеры обскура": когда лежащий в больничной палате Кречмар решил снять надоевшую ему повязку (отметим, что при изображении внутреннего мира Кречмара используется новаторский прием совмещения авторского голоса с голосом персонажа (по терминологии

<sup>1</sup> Набоков В.В. Романы. Рассказы. Эссе. СПб.: Энтар, 1993. С. 106.

<sup>2</sup> Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М.: Худож. лит., 1989. С. 43.

Б. Успенского происходит взаимодействие точек зрения в плане фразеологии), когда в авторское третьеличное повествование вкрапливаются фрагменты внутренней речи героя):

Он повертел головой, досадуя на то, что завязаны глаза. Слуховых впечатлений было набрано за это время сколько угодно, а зрительных никаких — так что в конце концов не известно, как выглядит палата, какое лицо у сиделки, у доктора... Который час? Утро? Он выпался, окно, верно, открыто, ибо вот слышно, как *процокали неторопливо копыта*, а вот — *шум воды, звон ведра* — там, должно быть, двор, фонтан, утренняя *свежая тень* платанов. Он полегал некоторое время неподвижно, стараясь обращать *невнятные звуки* в соответствующие цвета и очертания, и вскоре услышал *звуки* другие — *голоса Магды и сиделки* в соседней, вероятно, комнате. Сиделка учила Магду правильно произносить. “*Soucoupe. Soucoupe*” <“Блюдец, блюдец” (франц.)>, — повторила Магда несколько раз и засмеялась.

Неуверенно улыбаясь, чувствуя, что он делает что-то противозаконное, Кречмар осторожно освободил и поднял на брови повязку: оказалось, однако, что в комнате густая, бархатная темнота — не видать даже, где окно, нет ни малейшей щелки света. Значит, все-таки ночь, и притом безлунная, черная. Вот как обманывают звуки. *Veselo звякнуло* по соседству блюдец. “*Cafe the non. Moi pas — tee*” <“Кофе — нет. Лучше чаю” (ломан. франц.)>.

Кречмар нащупал рядом столик, наткнулся на лампочку. Он щелкнул — раз, еще раз, — но темнота не сдвинулась с места: штепсель, вероятно, не был вставлен. Тогда он поискал пальцами, нет ли спичек, — и действительно, нашел коробок. В нем была всего одна спичка, он чиркнул ею, *раздался звук, похожий на вспыхку*, но огонька не появилось. Он ее отбросил и *почуял вдруг легкий запах горелого*. Странное явление...<sup>3</sup>

Как мы видим из приведенных примеров, восприятие действительности персонажем, а стало быть, и персонажную “перспективу” нельзя сводить к наблюдению, к передаче визуальных образов. Автор может акцентировать внимание на слуховых, тактильных или обонятельных ощущениях (последние доминируют, например, в романе Патрика Зюскинда “Парфюмер”).

Из всех определений понятия “точка зрения”, представленных в обзоре Н.Д. Тамарченко, наиболее удачным представляется дефиниция Б.О. Кормана, в основе которой лежит учет внутритекстовых субъектно-объектных отношений: “Точка зрения — зафиксированное отношение между субъектом сознания и объектом сознания” [10, с. 51]. Под ёмким “субъект” мы можем понимать и всезнающего автора-повествователя, и рассказчика, участвующего в сюжетном действии, и персонажей любого ранга — от центральных до эпизодических, — что позволяет не загромождать определение разного рода уточнениями. Другое дело, что “сознанием” в прямом смысле обладает лишь один субъект — реальный,

биографический автор, создатель художественного произведения, все остальные субъекты — творения его сознания, принадлежащие образному миру произведения, в том числе и так называемый эксплицитный автор (более традиционное обозначение — “образ автора”). Это субъекты, но не сознания, а повествования, вступающие друг с другом в разнообразные отношения и реализующие волю своего создателя. За исключением не принадлежащего сюжетному миру автора-повествователя (эксплицитного автора), все они — и персонажи, и герои-повествователи, и рассказчики — могут по ходу повествования из субъектов, воспринимающих, преломляющих в своем видении все реалии изображенного мира, превращаться в объекты чужого восприятия, подаваться с чужой точки зрения (как, например, Печорин и Максим Максимович в “Герое нашего времени”).

Исходя из этих соображений и с учетом наработок предшественников, мы можем предложить следующее определение интересующего нас понятия:

**Точка зрения (перспектива) — композиционный прием, организующий повествование и определяющий положение субъекта (изображающего, воспринимающего, оценивающего события) во времени и пространстве художественного произведения по отношению к объекту (объектам) изображения, предмету оценки, адресату речи.**

Как уже отмечалось выше, субъект повествования (носитель точки зрения) — величина переменная. Функция субъекта повествования может быть возложена и на автора-повествователя, и на рассказчика, и на любого персонажа. При использовании множественной точки зрения субъект повествования (за исключением автора-повествователя) может выступать и как объект восприятия, что особенно характерно для масштабных, многофигурных романов с многолинейным сюжетом, когда внимание читателей привлекается то к одному, то к другому главному герою, а во время одного и того же эпизода те выступают то как субъекты, то как объекты восприятия.

Например, во второй части третьего тома “Войны и мира”, в начале последней встречи двух “любимых героев” Толстого Пьер подан с точки зрения Андрея Болконского — “*Que diable!* — сказал голос человека, стукнувшегося обо что-то. Князь Андрей, выглянув из сарая, увидел подходящего к нему Пьера, который споткнулся на лежавшую жердь и чуть не упал” (гл. XXIV), — а затем роли меняются, и уже Андрей воспринимается с точки зрения Пьера: “Было уже темно, и Пьер не мог разобрать того выражения,

<sup>3</sup> Набоков В.В. Указ. соч. С. 108–109.

которое было на лице князя Андрея, было ли оно злобно или нежно" (гл. XXV)<sup>4</sup>.

Как композиционный прием, как способ изображения художественной реальности "точка зрения" может быть задействована во всех типах повествования — наряду с другими художественно-выразительными средствами (монтаж, система мотивов и т.д.). Сведение этого приема к ценностной позиции автора, равно как и отождествление с той или иной "повествовательной ситуацией", неизбежно приведет к упрощенному, редукционистскому пониманию природы художественного повествования.

Субъектно-объектный принцип, положенный в основу определения "точки зрения", на наш взгляд, позволяет более осмысленно использовать термин при анализе композиции повествовательных произведений, учитывая всю сложность и многоуровневость их субъектной организации.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Западное литературоведение XX века: энциклопедия. М.: Intrada, 2004. 560 с.
2. Джеймс Г. Искусство прозы // Писатели США о литературе: В 2 т. М.: Прогресс, 1982. Т. 1. С. 127–144.
3. Чудаков А.П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. 320 с.
4. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. IV, 652 с.
5. Тмарченко Н.Д. Точка зрения // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 1994. С. 379–388.
6. Теоретическая поэтика. Понятия и определения. Хрестоматия / Под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: РГГУ, 2002. 467 с.
7. Шмидт В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
8. Женнет Ж. Работы по поэтике: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
10. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 39–54.

#### REFERENCES

1. *Zapadnoye literaturovedeniye XX veka: entsiklopediya* [Western Literary Studies of the Twentieth Century: An Encyclopedia]. Moscow, Intrada Publ., 2004. 560 p. (In Russ.)
2. James, H. *Iskysstvo prozy* [The Art of the Fiction]. *Pisateli SSHA o literatyre v 2 t.* [Writers of the USA about Literature in 2 Vols.]. Moscow, Progress Publ., 1981, Vol. 1, pp. 127–144. (In Russ.)
3. Chudakov, A.P. *Slovo — vesch — mir. Ot Pushkina do Tolstogo* [Word — Thing — World. From Pushkin to Tolstoy]. Moscow, Sovremennyy pisatel Publ., 1992. 320 p. (In Russ.)
4. Potebnya, A.A. *Iz zapisok po teorii slovesnosti* [From Notes on the Theory of Literature]. Kharkov, 1905. IV, 652 p. (In Russ.)
5. Tamarchenko, N.D. *Totchka zreniya* [Point of View]. *Vvedeniye v literaturovedeniye. Pod red. L.V. Chernets* [Introduction to Literary Studies. Ed. by L.V. Chernets]. Moscow, Vushaja shkola Publ., 1994, pp. 379–388. (In Russ.)
6. *Teoretitsheskaya poetika: ponyatiya i opredeleniya. Pod red. N.D. Tamarchenko* [Theoretical Poetics. Concepts and definitions. Textbook. Ed. by N.D. Tamarchenko]. Moscow, RGGU Publ., 2002. 467 pp. (In Russ.)
7. Schmid, V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Languages of Slavic culture Publ., 2003. 312 p. (In Russ.)
8. Genette, G. *Raboty po poetike v 2 t.* [Works on Poetics in 2 Vols.]. Moscow, Sabashnikov Publishing House, 1998. 944 p. (In Russ.)
9. Lotman, Yu.M. *Struktura literatyrnogo teksta* [The Structure of a Literary Text]. Moscow, Iskysstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russ.)
10. Corman, B.O. *Tselostnost literatyrnogo proizvedeniya i experimentalnyj slovar literaturovedcheskikh terminov* [The Integrity of a Literary Work and an Experimental Dictionary of Literary Terms]. *Problemy istorii kritiki i poetiki realizma* [Problems of the History of Criticism and Poetics of Realism]. Kuibyshev, 1981, pp. 39–54. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 23 января 2023 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 22 февраля 2023 г.

Статья принята к публикации: 15 апреля 2023 г.

Дата публикации: 30 июня 2023 г.

Received by Editor on January 23, 2023

Revised on February 22, 2023

Accepted on April 15, 2023

Date of publication: June 30, 2023