

## VIII. Muzica vocală

### ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ ЗЛАТЫ ТКАЧ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ НА СТИХИ АГНЕСЫ РОШКА (II): ГИПЕРТЕКСТ И ИДИОЛЕКТ В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА

CICLURILE VOCALE ALE ZLATEI TKACI DIN ULTIMII ANI  
PE VERSURI DE AGNESA ROȘCA (II):  
HIPERTEXTUL ȘI IDIOLECTUL ÎN CREAȚIA VOCALĂ A COMPOZITOAREI

ZLATA TKACI'S LAST YEARS' VOCAL CYCLES BASED ON  
AGNESA ROSCA'S POETRY (II): HYPERTEXT AND IDIOLECT  
IN THE COMPOSER'S VOCAL WORKS

**ГАЛИНА КОЧАРОВА,**

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*Статья посвящена памяти Златы Ткач и представляет собой второй из аналитических этюдов, выполненных автором на базе трех последних вокальных циклов композитора, созданных на стихи молдавской поэтессы Агнесы Рошка — „Soare de toamnă”, „E dorul apă vie” и „Ție”. Весь триптих этих циклических сочинений трактуется как единый макроцикл, обладающий чертами гипертекста и одновременно реализующий принцип идиолекта. Проблемы, затронутые в статье, рассматриваются сквозь призму современного музыкознания как характеризующие феномен индивидуальной музыкальной интерпретации женской поэзии, а также в плане историческом, в общем контексте позднего творчества композитора.*

*Ключевые слова: композиторы Республики Молдова, молдавская поэтесса, вокальный цикл, романс, гипертекст, идиолект.*

*Articolul de față este dedicat memoriei Zlatei Tkaci și prezintă al doilea studiu analitic despre ciclurile vocale „Soare de toamnă”, „E dorul apă vie” și „Ție” pe versurile poetei moldave Agnesa Roșca. Aceste compoziții pot fi tratate ca un macrociclu cu trăsături de hipertext, în paralel cu realizarea și celor de idiolect. Problemele propuse pentru discuție se examinează prin prisma muzicologiei contemporane ca un fenomen de interpretare individuală muzicală a poeziei feminine precum și sub aspectul istoric al studierii creației târzii a compozitoarei Z. Tkaci*

***Cuvinte-cheie:** compozitori din Republica Moldova, poetesa moldavă, ciclul vocal, hipertext, romanță, idiolect.*

*This article is devoted to the memory of Zlata Tkach and represents the second analytical study of her last vocal cycles „Autumn Sun”, „Is Yearning the Water of Life” and „To You” on verses by the Moldovan poetess Agnesa Rosca. These compositions may be treated as a macro-cycle with some features of a hypertext, based on the language correlations explained as idiolect. The problems proposed for discussion are examined from a musicological point of view as a phenomenon of the individual musical interpretation of feminine poetry as well as in the historical aspect of studying the composer's latest creation.*

***Keywords:** composers from the Republic of Moldova, Moldovan poetess, vocal cycle, hypertext, romance, idiolect.*

В трехчастном макроцикле поздних романсов Златы Ткач на стихи Агнесы Рошка своеобразно решена проблема художественного диалога композитора и поэта, что реализуется, в первую очередь, на основе отбора поэтических текстов для их

музыкального воплощения и их «рифмования» с помощью ключевых слов-символов. Злата Ткач находит в стихах Агнесы Рошка немало таких поэтических лейтмотивов, близких ее собственному мироощущению — «солнце» и «свет», «огонь» и «пламя», «звезды» и «тучи» и, наконец, «осень» как символ, перекликающийся для нее с представлениями об осени жизни — сумрачной поре позднего возраста. Все они ассоциируются не только с природными явлениями, напротив — в центре ее внимания человек и его внутренний мир, на них резонирующий. Введение же слова-символа лишь стимулирует предметные параллели и, соответственно, поиск композитором необходимых музыкально-выразительных средств.

Как правило, такие слова-символы композитор старается выделить на общем фоне достаточно ярко. Примером может служить романс *Văraia ce așteaptă* из цикла *Ție*, где упоминание в репризе полисемичного слова *văraie*, означающего и «пламя» или «огонь», и «жара» или «зной», и «свет» или «сияние», дано на фоне ночного пейзажа, обрисованного в музыке весьма приглушенными красками, в соответствии с состоянием уединения и томления души. Слово это, вводимое как сильный вербально-поэтический импульс, становится и импульсом музыкальным. Именно поэтому здесь происходит перенос фразы, уже звучавшей в первом разделе романса, на иной, более высокий уровень, что позволяет достичь яркой кульминации, с резким динамическим нарастанием, от *p* до *ff*, и с взлетом на малую септиму к тону  $g^2$ . Примечательно, что это *соль* второй октавы уже служило мелодической вершиной в кульминации драматической по характеру середины, только там этот звук подготавливался более острым ходом, на большую септиму вверх, и приходился на другое слово — *cer* («небо»). В итоге музыка подчеркивает параллель, сложившуюся в поэтическом тексте: «звезда без изъяна», «небо без туч» — и ожидающие впереди свет и пламя любви. Напомним, однако: в соответствии с содержанием стихотворения, сам возлюбленный в этой сцене не присутствует, и песнь надежды и торжествующей любви, звучащая в душе героини, быстро угасает, словно растворяясь в тишине глубокой ночи...

Кстати, романс этот стал центральным, осевым в цикле, включающем в себя пять миниатюр, где в каждой кульминационное положение занимают все те же ключевые слова: в первом — «солнце» (*soarele*), во втором — «любовь», в третьем — «свет» (*văraie*). В четвертой миниатюре, наиболее близкой земной, пасторальной тематике, акценты продолжают намеченную ранее восходящую смысловую линию, приходясь на слова «огонь», «счастье» — именно так строит композитор показ впечатлений и душевных состояний, постепенно все более воспламеняемых, растущих по своей силе на протяжении лета.

Подобные приемы свидетельствуют о романтическом осмыслении З. Ткач поэтических текстов А. Рошка, выбираемых для собственной музыкальной интерпретации. Они имеют место и в масштабах всего макроцикла, красноречиво говоря об определенном авторском расчете и о наличии целостной образной концепции, которая, собственно, и объединяет отдельные романсы в единую структуру, подчиненную законам гипертекста. И если в предыдущей статье [1] уже говорилось о роли совокупного поэтического текста в его образовании, то многое в том, что касается средств музыкального объединения, позволяет сделать вывод о не менее значимой роли музыки в формировании макроцикла. Это касается и тональной структуры, где, при всей

разомкнутости тонального плана этого триптиха романсовых циклов, обнаруживается наличие «стержневых» тональностей, взаимно связанных близким тональным родством либо приобретающих значение рефрена (как, например, тональность *ми минор*), и тематизма, пронизанного сходными интонационными оборотами, и гармонического языка, где активно проявляет себя характерная для З. Ткач ладовая и аккордовая лексика.

Все это позволяет говорить о таком важном факторе образования гипертекста, как индивидуальные музыкально-речевые и языковые константы, способствующие объединению текстового пространства ее поздних вокальных циклов (*Текста*). И в данной связи нелишне еще раз обратиться к определению гипертекста, где обычно присутствует ряд составляющих.

Так, согласно формулировке В. Овчинникова, гипертекст выступает:

А. как «надтекст», то есть как «некая единица информации, частями которой являются тексты», и/или:

В. «текст, части которого имеют «сверхсвязи».<sup>1</sup>

Последнее означает, что эти части соединены друг с другом «не линейными отношениями в многомерном пространстве (отношением следования, как в обычном тексте естественного языка), а множеством различных отношений, представляемых в многомерном пространстве» [там же]. На наш взгляд, важной представляется и дополняющая данную формулировку ремарка о том, что «в гипертексте отсутствуют заранее заданные ограничения на характер связей (сеть)» [там же]. А ведь особые, нелинейные связи между частями гипертекста, возникающие в романсовом сверхцикле-триптихе З. Ткач на стихи А. Рошка, проявляются именно в многомерном мире — и на уровне поэтического текста, и в музыкальном решении, выступая в разных формах своего выражения — в том числе, и в форме связей интертекстуальных.

Здесь важную роль играют и некоторые музыкальные приемы, обусловленные в первую очередь драматургической и композиционной логикой, однако еще более действенно оказывает цементирующее влияние наличие общей музыкально-языковой атмосферы, определяемой как музыкальный идиолект, присущий позднему творчеству З. Ткач. Напомним: идиолект как язык в его эстетической и коммуникативной функции вообще тесно связан с понятием стиля, что позволило, в частности, Ю. Пантелеевой, рассматривающей поэтику стиля Н. Корндорфа 80-90-х гг., провести параллель между понятием идиолекта в лингвистике, литературоведении и философии, с одной стороны, и, с другой — понятием стиля, в том смысле, как оно трактуется в музыкальной науке. Правда, исследователь скорее уравнивает их, подчеркивая: «Эти термины могут оказать плодотворное влияние на осмысление музыкального языка. Будучи, как и любой другой термин, своеобразным «водоразделом мысли», идиолект/идиостиль ставит особый, дифференцирующий акцент на индивидуальном способе высказывания» [4, с. 12]. Добавим к этому, однако, что проводить подобным образом прямую аналогию между понятиями *идиолект* и *идиостиль*, на наш взгляд, все же далеко не правомерно, поскольку и понятие *язык* отнюдь не равнозначно понятию *стиль* и не может его подменять.

Это отражено и в литературоведении, где также не уравниваются данные понятия. Так Н. Фатеева в статье *Идиостиль*, помещенной в Универсальной научно-популярной

<sup>1</sup> Определение В. Овчинникова дано О. Егоровой [2, с. 1], со ссылкой на: [3].

онлайн-энциклопедии *Кругосвет*, подчеркивает: «Термин «идиостиль» соотносим также с термином «идиолект». В теории художественной литературы различие между ними в общем виде состоит в следующем. Под идиолектом определенного автора понимается вся совокупность созданных им текстов в исходной хронологической последовательности (или последовательности, санкционированной самим автором, если тексты подвергались переработке). Под идиостилем же понимается совокупность глубинных текстопорождающих доминант и констант определенного автора, которые определили появление этих текстов именно в такой последовательности» [5]. Автор статьи делает здесь примечание: «Понятия идиостиля и идиолекта, которые по-разному определяются исследователями и, соответственно, попадают в разные ряды соотношений с понятиями языка, текста и «языковой личности» (В.В. Виноградов, Ю.Н. Караулов), находятся в последнее время в центре интереса лингвистической поэтики» [там же]. И далее: «Среди многообразия точек зрения на соотношение таких понятий, как поэтический язык, поэтический текст, поэтический идиостиль и идиолект, можно выделить два основных подхода. Первый состоит в том, что идиолект и идиостиль считаются соотносящимися между собой как поверхностная и глубинная структуры в описаниях типа «Смысл ↔ Текст» или же образующими триаду «Тема ↔ Приемы выразительности ↔ Текст» (А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов).

Представленное на поверхности множество связанных между собой языковых факторов, составляющих идиолект, уходит функциональными корнями в «языковую память» и «генетику лингвистического мышления» автора и в результате оказывается сводимым к иерархической системе инвариантов, организующих так называемый «поэтический мир» автора. По В.П. Григорьеву, «описание идиостиля должно быть устремлено к выявлению глубинной семантической и категориальной связности его элементов, воплощающих в языке творческий путь поэта, к сущности его явной и неявной рефлексии над языком». Объединяющую все описание характеристику языковой личности поэта Григорьев называет «образом автора идиостиля» по естественной аналогии с идеями В.В. Виноградова и М.М. Бахтина. При этом в описании выделяется не только направление «идиолект – идиостиль», имеющее свою систему правил перехода, но и направления «текст – идиолект» и «язык – идиолект» [там же].

Заметим, впрочем, что у той же Ю. Пантелеевой приведены некоторые высказывания, позволяющие, думается, глубже осознать понятие идиолекта в том, что касается именно музыкально-языкового компонента авторского стиля. В частности, таковым представляется одно из достаточно известных определений, принадлежащее Ц. Тодорову и толкующее идиолект как «язык отдельного индивида» или «известного лингвистического коллектива, т.е. группы индивидов, одинаково интерпретирующих любые языковые сообщения» [6, с. 120]. Экстраполируемое на область музыкального искусства, оно для нас ценно уже тем, что, во-первых, помогает подчеркнуть конвенциональный характер музыкального языка (тем более, имея в виду его специфику, которая отличает его от языка вербального, бытового), а также выявить его объединяющую функцию в отношении к пониманию музыкальных явлений определенной группой авторов и слушателей. Во-вторых, такой подход позволяет акцентировать внимание на проблематике, связанной с оценкой музыкального стиля и языка эпохи, нации или индивидуального композиторского творчества.

В последнем случае нелишне подкрепить приведенное выше определение процитированным в той же брошюре Ю. Пантелеевой мнением Р. Барта, заметившего: «Язык обретает свое единство на уровне говорящего, у которого есть свой собственный язык» [7, с. 520]. Именно такой — индивидуально сформировавшийся язык Р. Барт и называет «индивидуальной речевой константой», «идиолектом», что, по-видимому, и дало музыковеду повод поставить тот самый знак равенства между идиолектом и идиостилем, о котором говорилось выше. Вариативный же характер идиолекта (что, собственно, и позволяет композитору проявить свой индивидуальный характер поиска), косвенно обосновывается, на наш взгляд, ещё одним замечанием Р. Барта (к сожалению, не комментируемым Ю. Пантелеевой) — о том, что «в одном и том же индивиде сосуществует множество словарей; тот или иной набор словарей образует идиолект каждого из нас» [там же].

Думается, что данное наблюдение, будучи экстраполированным на сферу музыкального творчества, дает выход в область исследования музыкального стиля и музыкального языка как его составляющей (по этому поводу нелишне напомнить, что в русскоязычном музыкознании различаются понятия *стилевой* и *стилистический*), и, что особенно важно, в ракурсе его эволюции и выбора его средств в зависимости от стадийного характера музыкального замысла или индивидуальной творческой концепции.

Проблематично, однако, что Ю. Пантелеева, делая общие выводы в предисловии к обзору сочинений Н. Корндорфа и приводя выдержки из работ столь известных лингвистов, завершает ход своих рассуждений весьма показательной фразой: по ее мнению, «язык художника и есть его индивидуальный стиль, а произведения суть фрагменты этого языка» [4, с. 12]. И далее: «Каждое из таких художественных высказываний, обладая уникальными семантическими и структурными свойствами, несет в себе информацию о глубинной «порождающей грамматике» авторского языка, о поэтике индивидуального творческого стиля» [там же]. Но если вторая часть данной формулировки вполне убедительна, то первая весьма спорна — во-первых, потому, что музыкальный язык, как уже говорилось, не исчерпывает музыкальный стиль как явление, а во-вторых, музыкальные произведения не могут быть «фрагментами музыкального языка»: они, репрезентируя музыкальный идиолект, являют собой все-таки *тексты*, которые либо самостоятельны, либо могут выступать фрагментами гипертекста. Последний, в свою очередь, носит суммативный или даже интегративный характер, являясь тем самым «надтекстом», в котором и намечаются взаимосвязи определенного рода. Это могут быть, в частности, и музыкальные или немзыкальные ссылки, которые, по мнению О. Егоровой, высказанному в статье *К проблеме музыкального гипертекста*, «должны обладать высокой степенью репрезентативности для восприятия их как «выделенных» элементов, указывающих на наличие связи» [2, с.4].

Связь эта, как отмечает автор данной статьи, чаще всего «осуществляется на глубинном уровне, посредством употребления единых лексем, мотивов и т.д.»; но еще более эффективно *музыкальный гипертекст* характеризуется присутствием *ссылки* как более самостоятельного и оформленного в структурном отношении элемента: «появляясь в тексте, музыкальная ссылка выполняет функцию *интекста*» (курсив наш. — Г. К.) [2,

с.4]<sup>2</sup>. Заметим, однако, что внутреннее родство элементов, реализуемое на уровне музыкального языка и музыкальной речи, в данной формулировке отнесено к области интертекстуальных связей, в то время как последние скорее определяются именно наличием ссылки-интекста. Таким образом, на наш взгляд, О. Егорова, вторгаясь в проблему музыкального текста, в этом смысле скорее запутывает её, чем разъясняет.

Зато некоторые другие пояснения того же автора представляются весьма немаловажными, и прежде всего те, где говорится о *характере связи*, используемой в гипертексте. В частности, давая определение *музыкального гипертекста* как «вида музыкального текста, состоящего из ряда текстов (фрагментов текстов) и обладающего структурными свойствами нелинейности, открытости, возможности множественных вариантных связей между элементами системы», автор разграничивает:

- гипертекст на твердых связях (по терминологии Е. Carmel, W.K. McHenry и Y. Cohen);
- гипертекст на мягких связях (по М. Субботину) [2, с.5].

В первом случае, как указывает исследователь, предполагается обязательное наличие двух главных структурных элементов — *узла* и *ссылки*, во втором *ссылка* отсутствует. При этом О. Егорова в качестве важного признака гипертекста называет *мультимедийность*, основанную на «нелинейном объединении ряда составляющих слоев», ссылаясь при этом на тот род связей, который имеет место, в частности, в музыкальном творчестве, где, «помимо собственно музыкальной составляющей, значимую роль играют немзыкальные начала — литературное, графическое, архитектурное, математическое и т.д.» [там же]. Таким образом, вокальное творчество, основанное на соединении музыкального и вербально-поэтического рядов, если исходить из предложенных ею критериев, подпадает под данное определение как *область мультимедийного художественного пространства*.

В этом смысле можно рассматривать и вокальное творчество З. Ткач и, тем более, трактуемые нами как гипертекст все три поздних ее вокальных цикла, в пользу чего говорят многие аргументы, оцениваемые в аспекте вышесказанного. Все эти циклы, как и входящие в них романсы, охватываются единой концепцией, в них в вербальном ряду наличествуют разноуровневые «отсылки», начиная (традиционно) с имени поэтессы и кончая уже упомянутыми ранее поэтическими символам — словами-лейтмотивами, позволяющими выстроить а этом макроцикле общую драматургическую линию. Ярко ассоциативным потенциалом обладает и отсылка к теме *осени*, имеющаяся в заголовке и в тексте заключительного романса цикла *Ție* и всего макроцикла, возвращающая к началу его, к романсу *Soare de toamnă*.

Но не только они служат фактором связности в *Тексте* (а подобные реминисценции — одна из важных примет гипертекста). В музыкальном его слое также просматриваются важные факторы связи. И прежде всего это касается тонального плана всего триптиха циклов, отраженного в следующей схеме, где указаны опорные тональные центры каждого романса (тональность здесь, безусловно, сильно хроматизирована и не всегда определенно выявлена в ладовом отношении, но при этом она все же сохраняет многие свои колористические свойства):

---

<sup>2</sup> Термин «интекст» также заимствован, как указывает автор статьи, из кн.: [3].

## Схема тонального плана макроцикла романсов З. Ткач на стихи А. Рошка

I. Soare de toamnă			II. E dorul apă vie		III. Ție				
1. <i>Valurile</i>	2. <i>Stele negre</i>	3. <i>Soare de toamnă</i>	1. <i>O rază de soare</i>	2. <i>Ți-e inima de piatră</i>	1. <i>Ca soarele străluminat</i>	2. <i>Ție</i>	3. <i>Văpaia ce așteaptă</i>	4. <i>De n-ar fi arșița grea</i>	5. <i>Așa trecuse toamna</i>
<i>G→Fis dur-moll</i>	<i>Es</i>	<i>Fis→e</i>	<i>As</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>Fis</i> (как опорный тон)→ <i>es</i>	<i>e</i>	<i>A</i> лидийский	<i>es</i> , с отклонением в <i>e</i>

Как видно из схемы, в гипертексте данного макроцикла важную роль играют тональные «переключки» на расстоянии, причем обусловленные не только повтором одной и той же тональной опоры, но и родственными связями: так, *Fis-dur–moll* и *Es-dur* находят «оминоренный» отклик в *es-moll*-ном завершении как всего цикла циклов, так и, одновременно, цикла *Ție*. Тональность эта, *es-moll*, как известно, выступает, соответственно, параллельной к *Fis-dur* (энгармонически легко заменяемой) и одноименной к *Es-dur*. А в данном случае ее мрачный оттенок звучания привносит контраст на расстоянии по отношению к обеим, светло звучащим до этого тональностям, и это, возможно, сделано специально, чтобы подобным намеком подчеркнуть общий пессимистический вывод композитора: осень символизирует здесь конец любви и самой жизни. К тому же, *es-moll*'ная гармоническая опора до этого появлялась и в аккомпанементе фортепиано в кульминации заглавного романса цикла *Ție* (№ 2), на словах „Iubirii de găspuns”, в то время, как вокальную партию композитор нотирует согласно *Fis-dur*. И хотя общее направление тонального развития в *Тексте* всего гиперцикла во многом определяется еще и важной ролью элегично звучащего *e-moll*, к которому оно, как к рефрену, неоднократно возвращается, в конце его в итоге эта тональность вытесняется все тем же трагическим *es-moll* — символом одиночества и неразделенной любви.

Присутствуют в гипертексте макроцикла З. Ткач и факторы той самой «мягкой связи», реализуемой, по сути, на уровне идиолекта — такие, как повторы мотивов или интонаций, опирающихся на сходную конструктивную интервалику, а также некоторые общие приемы организации музыкального времени и пространства (в том числе и общие аккордово- и ладово-конструктивные принципы звуковысотной организации, характеризующие сферу мелодики и гармонии). Так рождается единая по своим фоническим качествам звуковая среда, характеризующая в одном ключе все романсы данного макроцикла, где преобладают либо «пустотные» кварто-квинтовые звучности в вертикали и в мелодическом развитии, дополняемые секундовыми или септимальными диссонантными «вкраплениями», либо «жестковатые», чаще полигармонического характера, вертикали, нередко порожденные линейным голосоведением. Красками, излюбленными в позднем творчестве З. Ткач, но экономно ею используемыми, обогащают общую ладо-колористическую палитру «островки» симметричных ладовых образований — ходы по целотоновому звукоряду, по гамме «тон-полутон», эпизодически

встраиваемые увеличенные трезвучия, а также щедро рассыпанные по всем романсам сверхцикла тритоны, в основном используемые в вертикали.

Встречаются и прямые мотивные «отсылки», в основе которых на первом месте стоит интонация опеваемой чистой квинты (чаще всего — *mi–si* как репрезентант того самого элегического, «осеннего» *e-moll* и, возможно, как наиболее удобный для голоса героини тесситурно-опорный интервал). Передки и формулы ритмизованной речитации на одном тоне («говорком»), используемые как средство выдвижения на первый план поэтического слова. В других случаях, напротив, внимание привлекают приемы инструментализации вокальных интонаций — такие, как «бучумные зовы» пасторально-фольклорного характера, с возвратом после скачка к исходному тону или с варьируемым интервальным шагом. Вопросительный характер придают вокальной речи героини восходящие терцовые мотивы, нисходящие же приносят некую разрядку, означая также спад энергии. Секундовые ходы также семантически нагружены, причем трактуются в традиционном их значении — как интонации вопроса или жалобы...

Перечень примеров легко было бы продолжить или даже посвятить отдельную статью подробному анализу всех подобных приемов и типизированных интонаций-констант, используемых композитором. Важней, однако, что они как лексико-семантические элементы и входят, собственно, в тот самый музыкальный идиолект, определяемый не только как важное средство формирования гипертекста, но и как ведущий компонент композиторского стиля, отличающий индивидуально-речевую манеру, характерную для вокального творчества Златы Ткач на позднем этапе ее жизни.

### Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. Вокальные циклы Златы Ткач последних лет на стихи Агнесы Рошка (I): к проблеме гипертекста в композиторском творчестве. В: ACADEMIA de MUZICĂ, TEATRU și ARTE PLASTICE. *Anuar științific: Muzica, Teatru, Arte Plastice*, 2011. Chișinău, 2011, p. 197–202.
2. ЕГОРОВА, О. К проблеме музыкального гипертекста. В: *Израиль XXI*: Музыкальный журнал [online]. 2007, №4 [цит. 10 окт. 2011]. Режим доступа: <<http://www.21israel-music.com/Gipertext.htm>>.
3. *Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы*. Сост. Я. Левченко; под рук. И.А.Чернова. Москва, 2002.
4. ПАНТЕЛЛЕВА, Ю. *О художественных тенденциях в современной русской музыке: поэтика стиля Николая Корндорфа (80–90-е гг.)*. Москва: РАМ, 2001.
5. ФАТЕЕВА, Н. Идиостиль. В: *Энциклопедия Кругосвет* [online] [цит. 19 апр. 2012]. Режим доступа: <[http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/IDIOSTIL\\_INDIVIDUALNI\\_STIL.html?page=0,0](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/IDIOSTIL_INDIVIDUALNI_STIL.html?page=0,0)>.
6. ТОДОРОВ, Ц. Поэтика. В: *Структурализм: за и против*. Москва, 1975, с. 120.
7. БАРТ, Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 1989.