

**Министерство образования и науки РФ
ФГАОУ ВПО «Казанский (Приволжский) федеральный
университет»
Институт филологии и межкультурной коммуникации
Кафедра русской литературы и методики преподавания**

В.Р.Аминева

Теория литературы

Конспект лекций

Казань 2014

Направление подготовки: 050301.65 «Русский язык и литература»

Учебный план: «Учитель русского языка и литературы» (специалитет, очное обучение)

Дисциплина: ДПП.Ф.10.2. «Теория литературы», 5 курс, форма контроля: экзамен.

Количество часов: 78 ч. (в том числе: лекции – 28, практические занятия – 10, самостоятельная работа – 40).

Аннотация курса:

Курс призван сформировать представление об основных понятиях, категориях и терминах теории литературы, дать представление об историческом развитии теоретико-литературных взглядов в контексте философской и эстетической мысли; сформировать умение правильно оперировать терминами и понятиями; развить способность анализировать литературное произведение в соответствии с методологией различных школ и методов литературоведения.

Темы: 1. Теория литературы как наука. 2. Сущность искусства. 3. Литература как вид искусства. 4. Литературное произведение и текст. Интертекст. Дискурс. 5. Содержание и форма в литературе. Пути решения проблемы содержания и формы в литературоведении. 6. Образная природа искусства. Классическая и неклассическая теории образа. 7. Автор как понятие теории литературы. 8. Читатель как понятие теории литературы. 9. Категория литературного рода: различные подходы к определению. Принципы разделения литературы на роды. 10. Эпос как род литературы. Формы эпоса. 11. Лирика как род литературы. 12. Драма как род литературы. 13. Жанр как тип литературного произведения. Содержательность жанровой формы. Проблема исторического развития жанров. 14. Литературный процесс и его основные категории.

Ключевые слова: гносеология литературы, онтология литературы, морфология литературы, теоретическая поэтика, историческая поэтика, рецептивная эстетика, герменевтика и аксиология литературы.

Дата начала эксплуатации: 1 сентября 2014 года.

Автор курса: Аминева Венера Рудалевна, доцент кафедры русской литературы и методики преподавания, доктор филологических наук, доцент.

amineva1000@list.ru

Электронная версия курса: <http://bars.kpfu.ru/course/view.php?id=1759>

ОГЛАВЛЕНИЕ

Лекция 1. Теория литературы как наука	9
Список литературы	9
Введение	10
Предмет теории литературы как науки	11
Структура теории литературы как науки	12
Теория литературы и смежные науки	14
Вопросы для самоконтроля	16
Лекция 2. Эстетическая сущность искусства	17
Список литературы	17
Искусство как творческая деятельность	19
Искусство как познавательно-оценивающая деятельность	23
Семиотическая природа литературы	25
Искусство и игра	28
Литература и коммуникация	30
Искусство и действительность	31
Вопросы для самоконтроля	46
Лекция 3. Литература как вид искусства	46
Список литературы	47
Понятие «вид искусства»	48
Классификация видов искусств	49
Литература как искусство слова, ее место в ряду искусств	52
Дифференциация искусств и их синтез	55

Вопросы для самоконтроля	56
Лекция 4. Литературное произведение и текст. Интертекст.	
Дискурс	57
Список литературы	58
Основные понятия и предмет теоретической поэтики	59
Понятие произведения	64
Понятие текста, его структуры, семантики, семиотики	68
Концепция интертекстуальности	74
Понятие дискурса	77
Вопросы для самоконтроля	79
Лекция 5. Содержание и форма в литературе	79
Список литературы	80
Пути решения проблемы содержания и формы в литературоведении	81
Акцентирование различий содержания и формы	83
Акцентирование «органического единства» и тождества содержания и формы	85
Категорий содержания, формы и материала	90
Вопросы для самоконтроля	92
Лекция 6. Образная природа искусства.	
Классическая и неклассическая теории образа	92
Список литературы	93

Важнейшие исторические варианты классической теории образа	95
Неклассическая теория образа	100
Современная теория образа и практика анализа литературного произведения	102
Структура художественного образа.	
Виды словесных образов	104
Вопросы для самоконтроля	110
Лекция 7. Автор как понятие теории литературы	111
Список литературы	112
Три основных аспекта осмысления термина «автор»	114
Автор-творец и вторичные изображающие субъекты: образ автора, повествователь и рассказчик	117
Понятие субъектной организации текста	119
Концепция смерти автора	122
Вопросы для самоконтроля	125
Лекция 8. Читатель как понятие теории литературы	125
Список литературы	126
Основные значения понятия «читатель»	128
Интерпретация как познавательно-творческое освоение художественного содержания	129
Герменевтика как теория истолкования текста	135
Литературные иерархии и репутации	147

Вопросы для самоконтроля	154
Лекция 9. Категория литературного рода: различные подходы к определению.	
Принципы деления литературы на роды	155
Список литературы	155
Сложившиеся в науке традиции рассмотрения литературных родов	157
Род как формально-содержательная категория	160
Межродовые словесно-художественные формы	165
Вопросы для самоконтроля	169
Лекция 10. Эпос как род литературы. Формы эпоса	169
Список литературы	170
«Родовые» свойства текста эпического произведения	174
Повествование как организующее начало эпического произведения	178
Эпический тип события	178
Малые жанры эпики и проблема эпического субъекта	182
Родство больших и малых эпических форм	183
Вопросы для самоконтроля	188
Лекция 11. Лирика как род литературы	188
Список литературы	189

Субъектная структура лирического произведения	191
Проблема лирического сюжета	194
Лирическая речь и образные языки лирики	198
Вопросы для самоконтроля	201
Лекция 12. Драма как род литературы	202
Список литературы	203
Ориентированность драмы на сценическую постановку	205
Действие как основа драмы. Понятие катарсиса	209
Герой в драме	217
Специфика речи в драме	219
Вопросы для самоконтроля	224
Лекция 13. Жанр как тип литературного произведения	225
Список литературы	226
Жанр как устойчивая формально-содержательная целостность	228
Жанры канонические и неканонические	230
Вопрос классификации жанров	237
Вопросы для самоконтроля	249
Лекция 14. Литературный процесс и его основные категории	250
Список литературы	251
Историко-литературные системы	254

Стадиальная теория литературного процесса	257
Категории историко-литературного процесса	259
Вопросы для самоконтроля	274
Примерные вопросы к экзамену	276
Рекомендуемая литература	278
Терминологический словарь	289
Приложения	326

ЛЕКЦИЯ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ КАК НАУКА

Аннотация. В данной теме дается характеристика предмета теории литературы как науки, определяется ее структура, методы, раскрывается связь с историей литературы и литературной критикой, а также с другими смежными науками, рассматриваются дискуссионные вопросы, связанные с терминологией литературоведения.

Ключевые слова: литература, теоретическое, практическое, эмпирическое, историческое, понятие, метод

Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть, где даются общие представления о теории литературы как разделе литературоведения.

В качестве самостоятельной работы предлагается ознакомиться с существующими учебниками по данной дисциплине (раздел «Список литературы») и определить в них принципы построения курса и его структуру.

Для проверки усвоения темы предлагаются вопросы по теме.

Список литературы:

Борев Ю.Б. Эстетика. 4-е изд., доп. М.: Политиздат, 1988.

Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, А.Я.Эсалнек и др.; Под ред. Л.В.Чернец. М., 2004.

Волков И.Ф. Теория литературы. М., 1995.

Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1998.

Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. 560 с.

Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001.

Кривцун О.А. Эстетика. М., 1998.

Поспелов Г.Н. Теория литературы: учеб. для студ. филол. спец. вузов. М., 1978.

Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001.

Современное зарубежное литературоведение: Страны Западной Европы и США: Концепции. Школы. Термины: энцикл. справ. / РАН, Ин-т науч. информации по обществ. наукам. [Дранов А.В., Ильин И.П., Козлов А.С. и др.; Науч. ред. и сост.: И. П.Ильин, Е.А.Цурганова]. 2-е изд., испр. и доп. М., 1999.

Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. М., 2002.

Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004; Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004.

Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. 4-е изд. М., 1971.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. М., 2002.

Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. 4-е изд., испр. и доп. М., 2004.

Использованные информационные ресурсы:

<http://www.proza.ru/2011/05/07/1398>

http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks321038

http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4518/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

Введение

Теория литературы - дисциплина, которая систематизирует понятия о специфике художественной литературы, об особенностях ее содержания и

формы в их историческом развитии, о целостности художественного произведения и его функционировании, о литературном процессе. Соотношение теории литературы с историей литературы, литературной критикой. Основная цель курса - знакомство с базовыми понятиями науки о литературе, ее структурой, терминологией, основными научными подходами к художественному произведению и литературному процессу. Теория литературы является открытой научной дисциплиной. Она ориентируется как на многовековые художественные и философские традиции, так и на опыт современных художников слова, критиков, литературоведов.

Предмет теории литературы

Всякая наука имеет свой предмет. Каков же предмет теории литературы? Каковы границы этой научной дисциплины? Выявить предмет — значит определить сферу деятельности, задачи этой науки и ее специфику.

В одной из авторитетнейших зарубежных книг А.Компаньона, подводящей итоги развития теоретического литературоведения постструктуралистской эпохи во Франции и отчасти в США содержатся следующие рассуждения: «Но, может быть, возможно подвести какие-то итоги, составить карту литературной теории? И в какой форме? Не есть ли это вообще нереальное дело - ведь, как утверждал Поль де Ман, «главный теоретический интерес литературной теории состоит в невозможности ее определить»? Выходит, теория может быть осмыслена лишь благодаря какой-то негативной теории, наподобие сокровенного Бога, о котором способна говорить одна лишь негативная теология? Это значило бы поднимать планку слишком высоко, слишком уж преувеличивая сходства (пусть и реальные) между литературной теорией и нигилизмом. <...>

Теория есть тогда, когда предпосылки обыденного дискурса о литературе больше не принимаются как сами собой разумеющиеся, когда они ставятся под вопрос, рассматриваются как исторические построения, как условности. Литературная история поначалу тоже основывалась на определенной теории, во имя которой она вытеснила из преподавания литературы старинную риторику,

но постепенно эта теория стала теряться из виду и размываться, тогда как литературная история отождествлялась со школьно-университетскими институциями. Призыв к теории по определению носит оппозиционный, даже подрывной и бунтарский характер, но роковая судьба теории в том, что академические институции превращают ее в метод - перехватывают ее, как говорили раньше. Ныне, двадцать лет спустя, не менее, а то и более, чем конфликт истории и теории, поражает сходство вопросов, которые ставились той и другой в их первоначальную, энтузиастическую эпоху, — и прежде всего вечно повторяющегося вопроса «Что такое литература?»»¹

Теория литературы изучает природу, сущность и функционирование литературы, общие закономерности создания художественного произведения и исторического развития литературы, ее социально-эстетические функции, ее художественность как качество литературы, а также особенности ее восприятия.

Литература как предмет изучения литературоведения обуславливает ряд методологических проблем, которыми занимается теоретическое литературоведение: понимание специфической природы, генезиса, закономерностей художественной словесности как вида искусства. Художественное произведение может изучаться имманентно (без привлечения каких-либо контекстов), а также в различных контекстах (лингвистическом, социологическом, историческом, психологическом и т.д.), что порождает разнообразие применяемых методик анализа.

Структура теории литературы как науки

Существует традиция, представленная авторитетными специалистами, согласно которой в рамках теории литературы выделяют поэтику как важнейшую часть и при этом разделяют ее на теоретическую и историческую. Такое разделение проводится, в сущности, по принципу *синхронии / диахронии*. Подобно языку (в отношении которого этот принцип ввел Ф.де Соссюр),

¹ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – М., 2001. – С. 17-20.

художественная литература, будучи системно организованным и в то же время исторически развивающимся «языком» словесного искусства, может и должна быть рассмотрена в этих двух аспектах. Этой традиции придерживаются авторы учебника «Теория литературы» в 2-х т. – Тamarченко, Тюпа, Бройтман.

Предлагаемая ими структура теории литературы как науки имеет некоторые точки соприкосновения с замыслом и построением учебника В.Е.Хализева «Теория литературы». Как формулирует автор, «теория литературы... имеет различные аспекты и разделы. Ее центральное звено — общая поэтика, именуемая также теоретической. Это — учение о литературном произведении, его составе, структуре и функциях, а также о родах и жанрах литературы. Наряду с общей поэтикой теоретическое литературоведение включает в себя учения о сущности литературы как вида искусства, а также о закономерностях ее пребывания и движения в истории (теория литературного процесса)». Заметим, однако, что в отличие от нас ученый, во-первых, изымает из общей поэтики вопрос о сущности литературы как вида искусства, во-вторых, он дополняет эту дисциплину «теорией литературного процесса», а не исторической поэтикой, что отнюдь не одно и то же. В теорию литературы, по распространенному мнению, кроме поэтики входят еще и методология литературоведческих исследований, а также стиховедение.

По мнению коллектива авторов четырехтомной «Теории литературы» (ИМЛИ), в теорию литературы входит ряд важнейших научных тем:

1) гносеология литературы: учение об эстетическом отношении литературы к действительности и о природе и особенностях образного ее постижения, гносеология образа, его внутренняя структура, закономерности развития образности, проблемы художественности, народности, эстетического идеала, художественного метода; 2) онтология литературы: учение о природе литературного произведения и о его социальном бытии и функционировании. Вопросы сюжета и композиции, темы и идеи, литературного героя, характера, стиля и его исторической изменчивости, формы и содержания; 3) морфология литературы: учение о родах, видах и жанрах литературы; 4) поэтика, семиотика

и риторика литературы: учение о литературном языке и о художественной речи, а также о системе тропов. Проблемы литературы как языка в его эстетической функции; 5) рецептивная эстетика: учение о художественном восприятии литературного произведения как о диалогическом взаимодействии произведения и читателя. Проблемы неизменности текста и изменчивости содержания литературного произведения, взаимодействия жизненного опыта писателя, зафиксированного в произведении, с жизненным опытом читателя в процессе восприятия произведения; 6) герменевтика и аксиология литературы: учение о смысле и оценке литературного произведения, об искусстве интерпретации и оценки. Методология литературно-критического и литературоведческого анализа; 7) историческая поэтика и диалектика истории литературы: учение о литературном процессе и его особенностях, о движущих силах и закономерностях литературного развития. Проблемы литературных направлений, течений и школ, художественных взаимодействий, компаративного изучения литературы, рассмотрение разнообразных исторически видоизменяющихся факторов, влияющих на литературное развитие; 8) культурология литературы: литература как феномен культуры, изучение общих законов связи между литературой и другими видами искусства, другими формами общественного сознания, а также другими сферами культуры.

Теория литературы и смежные науки

В литературоведение входят как отдельные дисциплины: теория литературы, история литературы, литературная критика. Эти три части литературоведения взаимосвязаны и дополняются вспомогательными литературными науками и науками, взаимодействующими с теорией литературы. Это аксиология, нарратология, семиотика литературы, риторика, текстология, библиография, историография, палеография и другие. Теория литературы взаимодействует с философией и рядом смежных наук: социологией, лингвистикой, искусствознанием и другими. Теория литературы особенно близка к эстетике и этике, к психологии и истории, к истории

общественной мысли в частности. И история, и теория литературы, хотя и в разных формах, но с равной степенью обязательности призваны рассматривать литературу как определенную идейно-художественную систему и осмыслять закономерности ее исторического развития. И теория, и история литературы включают в себя и представляют собой взаимодействие «структурного» и «генетического» ряда, — именно в этой взаимозависимости того и другого рядов осуществляется принцип единства исторического и логического в обеих науках. Однако средства и приемы исследования у теоретика и у историка литературы различны, как различны и непосредственные задачи, стоящие перед ними, и способы обработки исходного эмпирического материала. Теоретик стремится определить существо развивающейся системы, историк характеризует самый процесс становления и развития определенных форм этой системы.

По мнению А.Компаньона, теория литературы — «скептическое (критическое) ученичество», «метакритическая точка зрения, задача которой допрашиваться и допытываться до предпосылок любой критической практики». Она «ставит те же самые вопросы, с которыми постоянно сталкиваются историки и критики по поводу конкретных текстов, просто они считают ответы на эти вопросы уже известными. Теория же напоминает, что эти вопросы проблематичны, что отвечать на них можно по-разному; ей присущ релятивизм»².

Всякая наука, по определению, разумеется, должна иметь свою терминологию. В общем смысле ряд терминов в литературоведении, конечно, имеется, например: композиция, сюжет, фабула, жанр, драма, сонет, версификация и пр. Правда, часто литературоведение черпает запас слов и понятий из философии, эстетики, временами в некоторых оценках смыкается с этикой, заимствует термины из психологии, даже лингвистики. В то же время многие термины, используемые литературоведами, не имеют той точности,

² Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – М., 2001. – С.

которая свойственна терминам и понятиям в других науках. Это объясняется особенностями предмета изучения в литературоведении, а также тем, что между собой сталкиваются литературоведческие школы и направления, кроме того ряд исследователей-литературоведов тяготеют к метафорическому языку, а иногда и к эссеистике.

Историзм как научный метод. Трудности историзма и его неабсолютный характер. Метод теории литературы — это накопленные этой дисциплиной знания, предстающие перед исследователем в снятом виде и преобразованные в познавательные установки, принципы, подходы к предмету и требования к мыслительной деятельности, приемы добывания новых знаний.

Выводы

Предметом теории литературы является природа, сущность и функционирование литературы, общие закономерности создания художественного произведения и исторического развития литературы.

В литературоведение входят как отдельные дисциплины: Теория литературы является одним из разделов литературоведения наряду с историей литературы и литературной критикой. Эти три части литературоведения взаимосвязаны и дополняются вспомогательными литературными науками и науками, взаимодействующими с теорией литературы.

В зависимости от взаимодействия с разными направлениями в этих науках и от опоры на те или иные философские и эстетические учения и школы, в зависимости от методологических подходов к теоретическим проблемам литературы в этой дисциплине формируются различные школы и направления.

Вопросы для самоконтроля:

1. Что же такое предмет теории литературы?
2. Какова структура теории литературы как науки?
3. Охарактеризуйте связь теории литературы со смежными науками. Как соотносятся теория литературы и история литературы, теория литературы и литературная критика, теория литературы и эстетика.

4. Какие литературоведческие термины, по Вашему мнению, составляют содержание и структуру теории литературы?

ЛЕКЦИЯ 2. СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА

Аннотация. Многозначность слова «искусство». Эстетическая сущность искусства. Отличие эстетического от утилитарного, гедонистического, логического, этического. Искусство как творческая деятельность. История осознания творческой природы искусства. Искусство и игра. Искусство как синтез следующих видов человеческой деятельности: *познавательной* (гносеологической), *оценочной* (аксиологической), *моделирующей* (созидательной), *знаковой* (семиотической) и *коммуникативной*. Литература и коммуникация.

Ключевые слова: искусство, эстетика, эстетическое отношение, художественное, мимесис, образ, знак.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой раскрывается эстетическая сущность искусства как творческой деятельности.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны прочитать и законспектировать книгу: Пospelов Г.Н. Искусство и эстетика. – М., 1984.

Список литературы:

Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 1962.

Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. М., 1956.

Волков И. Ф. Литература как вид художественного творчества. М., 1985.

(Гл. 1—2.)

Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М., 1991.

Гартман Н. Эстетика. М., 1958.

Лукач Д. Своеобразие эстетического / Пер. с нем. М., 1986. Т. 2.

Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология / Пер. с нем. Отв. ред. И. П. Смирнов, Д. Уффельман, К. Шрамм. СПб., 2001.

Поспелов Г. Н. Искусство и эстетика. М., 1984.

Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.

Роднянская И. Б. Художественность // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1975. Т. 8.

Сафиуллин Я.Г. Коммуникация и литература // Межкультурная коммуникация: филологический аспект. Словарь-справочник. / Науч. ред. проф. Р.Р.Замалетдинов. Казань, 2012.

Соловьев Вл. С. Общий смысл искусства // *Соловьев В. С.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2.

Тюпа В. И. Аналитика художественного. М., 2001. (Ч. I.)

Тюпа В.И. Эстетическое и художественное // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, А.Я.Эсалнек и др.; Под ред. Л.В.Чернец. М., 2004.

Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987.

Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. М., 2004. Глава 1.

Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М., 1966.

Использованные информационные ресурсы:

<http://iph.ras.ru/page50202297.htm>

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

<http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/584-2012-01-17-05-33-25>

Искусство как творческая деятельность

Значения слова «искусство». 1. Словом «искусство», происходящим от понятия *искушенности*, *умелости*, в русском языке обозначают любое практическое мастерство (например, кулинарное искусство), умение, ремесло. 2. Это художественное творчество – специфически созидательная деятельность, удовлетворяющая эстетическим потребностям людей и то, что является ее результатом (совокупность произведений). 3. Эстетическое совершенство (красота), произведений прикладных и изящных искусств.

История осознания творческой природы искусства. Учение Канта и романтиков о гении и позднейшие коррективы к нему. Искусство связано с *внехудожественными формами творчества*. Художественная деятельность и *жизнетворчество*. Искусство является реализацией творческой энергии художника..

Искусство – явление эстетическое. История значений термина «эстетическое». Термин «эстетика» был предложен немецким философом А.Баумгартеном в работе «Эстетика, предназначенная для лекций» (первая часть появилась в 1750 году). Ее автор назвал «эстетику» «низшей гносеологией», «наукой о чувственном познании» и «младшей сестрой логики». Когда Баумгартен писал, что «красота чувственного познания и само изящество вещей суть совершенства сложные и притом универсальные», он, несомненно, понимал «чувственное познание» как познание через *ощущения*. Само слово «aisthesis» по-древнегречески означает «ощущение».

В научной традиции выделяются три подхода к определению эстетического в литературном произведении: *искусство — особый вид познания* (теория образа), оно — *особый язык* (лингвистически-семиотический подход: понятия знака и знаковой системы) и, наконец, — *специфическая деятельность* (понятие творческого акта; категории содержания, формы и материала).

В каждом случае по-разному решается вопрос о соотношении текста и **эстетического объекта** (это *мир, воспринятый как система ценностей*);

различным образом меняется их *взаимосвязь*, определяющая «способ бытия» художественного произведения.

Первый подход акцентирует свойства познаваемого (и вместе с тем переживаемого) *объекта*: важен не сам передающий «знак», а передаваемое им значение. Словесной формой пользуются и в жизненной практике, и в науке, и в искусстве. Чтобы выявить специфику искусства, необходимо от обычного и особенно от научного мышления отграничить «образное»; а *понятию*, которое лежит в основе нехудожественных способов познания мира, противопоставить «художественную идею».

Второй путь решения проблемы исходит из следующей предпосылки: передаваемое произведением содержание зависит от средств передачи, от «носителя» значений. Художественным сообщением становится благодаря специфической организации или обработке материального носителя сообщаемого смысла. Но вообще произведение, как и искусство в целом, — одно из средств общения людей. Так обстоит дело, например, в определении Ю.М. Лотманом текста художественного сообщения как закодированного «вторичным кодом».

В третьем варианте именно *соотношение* двух аспектов произведения оказывается в центре внимания. Согласно подразумеваемой аксиоме этого подхода, эстетическое качество возникает благодаря «органической», или, в другой трактовке, закономерной, взаимосвязи между структурой «материального» (в данном случае — языкового) выражения и передаваемым смыслом.

Чтобы лучше уяснить, чем отличается этот последний подход от двух предшествующих, можно вспомнить знаменитую фразу Огюста Родена о способе изготовления скульптуры: оказывается, достаточно взять кусок мрамора и отсечь от него все лишнее. Аналогичную мысль мы встречаем в одном из уральских сказов Бажова; подлинный мастер тот, кто вглядываясь в кусок малахита, видит узор, заключенный в самом камне, а не навязывает природе выдуманый кем-то рисунок. Цель художественного произведения как

будто содержится с самого начала в его материале и только обнаруживается или раскрывается художником.

Все эти три подхода традиционны, хотя и в разной степени. Теория образа уходит своими корнями в платонизм и неоплатоническую эстетику. Об искусстве как средстве общения стали говорить сравнительно недавно. Хотя уже у Гегеля есть замечание о том, что художественное произведение - «диалог с каждым стоящим перед ним человеком», в качестве основного такое толкование - по крайней мере, в русской традиции — предстало, по-видимому, у Толстого (в трактате «Что такое искусство?»). Что же касается третьего подхода, то, возможно, он наиболее архаичен.

Приступая к изучению литературы как вида искусства, необходимо иметь предварительные *общеэстетические представления*, об эстетическом как о ценностном, объективно-субъективном по своей природе отношении между человеком и миром «по законам красоты», которое играет огромную роль в гармонизации, «очеловечивании» мира, приведении его в соответствие с духовными потребностями личности; об основных видах и проявлениях эстетического отношения — *эстетических категориях* (прекрасное — безобразное, возвышенное — низменное, трагическое — комическое); об *эстетическом сознании* и его уровнях (чувстве, вкусе, идеале) как о способе существования эстетического отношения.

Искусство — это особый вид духовной и духовно-практической деятельности, специально предназначенной для эстетического освоения действительности. Все аспекты жизни: политический, социальный, философский, нравственный, психологический и др. — получают в искусстве эстетическое выражение и эстетическую оценку, то есть соотносятся с «законами красоты». Искусство сохраняет и передает опыт общества, приобщает каждого человека к подлинно человеческому, одухотворенному существованию, делает его личностью.

Эстетика – научная дисциплина. Прекрасное как эстетическая категория. Прекрасное и эстетически ценное. Эстетические отношения, их специфика, их объективные (предметные) и субъективные предпосылки.

Сфера проявления прекрасного чрезвычайно широка. Она включает в себя все явления общественной, духовной жизни и природы, которые в той или иной степени помогают раскрыться положительным качествам людей. **Так как прекрасное удовлетворяет не утилитарные, а духовные запросы людей, эстетическое наслаждение — чувство духовное.** Его нельзя смешивать с тем удовольствием, которое возникает, скажем, при поглощении вкусной пищи, но между утилитарным и эстетическим есть определенная связь. Исторически утилитарная заинтересованность в предмете предшествовала его эстетической оценке. *Г. В. Плеханов в «Письмах без адреса» убедительно доказал, что первобытные народы красивым считали прежде всего то, что играло решающую роль в их хозяйственной жизни.*

Эстетическое чувство, будучи духовным по своей сущности, естественно, может принадлежать только человеку. Даже самые высокоразвитые животные не способны испытывать духовных наслаждений. Чтобы воспринимать прекрасное, надо обладать развитым эстетическим чувством и сознанием. Человеческий глаз, ухо стали эстетически восприимчивы в процессе многовековой производственной и общественной практики. Лишь в результате исторической «шлифовки», в том числе под воздействием искусства, они оказались способными воспринимать все богатства красок и звуков внешнего мира. В ходе трудовой деятельности человек постепенно подчинил себе природу, причем освоение ее шло и в материальной, и в духовной сфере. Действительность постепенно раскрывала перед людьми свое эстетическое очарование. Чем больше человек освобождался от гнетущих материальных забот, тем шире, он воспринимал прекрасное, которым столь богата окружающая его жизнь. Издревле природа была полна чудес, обладала явлениями, способными доставлять эстетическое наслаждение. Но прошли многие тысячелетия, прежде чем люди научились не только понимать красоту,

но и отражать ее в своем творчестве. Отражая прекрасные явления жизни, искусство усиливает их воздействие, передавая не только объективную красоту, но и субъективное переживание ее художником, его оценку, утверждение этих явлений. Оно становится могучим средством воспитательного, духовного воздействия на человека.

Художественное произведение — определенный реальный предмет или вещь (здание, картина, скульптура, нотная запись, книга) и в то же время определенный вымышленный предмет, целый мир, который воспринимает наблюдатель, читатель или слушатель через посредство находящегося перед ним предмета или вещи. Первая («вещная») сторона существует независимо от чьего-либо сознания, вторая без активно воспринимающего («сотворческого») сознания существовать не может.

Польский философ Р. Ингарден дал характеристику эстетического переживания как *типического* и *закономерного* «многофазового» процесса, представляющего собой не что иное, как активное формирование созерцателем эстетического предмета.

Познавательный и оценивающий характер эстетических эмоций, их функция и общественно-нравственный смысл. Эстетизм как абсолютизация эстетических ценностей в ущерб всем иным, в том числе гражданско-этическим. Проблемы эстетики в XX в.

Плоды художественного творчества как эстетическая ценность. Отражение искусством эстетически ценного. Игнорирование связей художественного творчества с эстетическим во многих теоретических работах второй половины XIX — первой половины XX столетий. Дискуссия о сущности эстетического в 1950-60-х гг. («природники» и «общественники»). Понятия «эстетические свойства действительности» и «эстетическое отношение к действительности».

Искусство как познавательно-оценочная деятельность

Античная теория подражания (мимезиса) как первый опыт уяснения познавательных начал искусства. В античной теории мимезиса было обращено

внимание на то, что обычное воссоздание окружающего мира средствами искусства не интересно, ибо в этом случае оно захватывает много случайного и побочного. В искусстве привлекает такое отражение мира, такая его «конфигурированность», которая ориентирована не просто на правдоподобие, а на выражение *глубинной сущности мира*, т.е. правды. Под правдой (в отличие от правдоподобия) Аристотель понимал возможность проникновения сквозь внешнюю оболочку явления в его истинную природу. Парадокс художественного познания в том и состоит, что для передачи смыслов, не лежащих на поверхности, необходимо *художественное пересоздание* действительного мира, когда на художественной территории *знакомые* вещи и явления вступают в *непредсказуемые* отношения. Таким образом, искусство добывает истину не путем простого подражания действительности, а через сгущение, уплотнение, модификацию реальной предметности, особую организацию пространственной и временной композиции произведения. Результат познавательной деятельности художника не отвлеченные формулы и понятия, а эмоционально выразительные образы, возбуждающие определенное эстетическое чувство. Сильные и слабые стороны теории подражания. Восходящее к Платону и средневековой эстетике понимание искусства как условного обозначения неких сущностей (символизирования). Акцентирование этой теорией обобщающего начала в искусстве и абсолютизация его смысловой неопределенности. Сформировавшаяся в XVIII в. и получившая развитие в XIX в. концепция искусства как освоения характеров и создания образов. Понятие характера в теории художественного творчества. Понятие типического и типизации в искусстве. Тематика художественных произведений.

Идейно-смысловая сторона художественного творчества. Дидро и Лессинг об оценке жизненных явлений как важнейшей задаче искусства. Представления Шиллера и романтиков о воплощении в художественном произведении духовной активности его создателя. Термин «идея» в применении к искусству и синонимичные ему выражения (идейное или

художественное содержание; авторская концепция, или позиция, или точка зрения; художественный смысл). Понятие пафоса у Гегеля и Белинского.

Типы идейно-эмоционального отношения к жизни (виды пафоса), воплощаемые в искусстве; вопросы их изучения. Рациональное и интуитивное в художественном смыслообразовании. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве.

Преломление в творениях искусства философских, социально-политических, эстетических, этических, религиозных идей. Их претворение в идеи собственно художественные. Оценочное осмысление чувственно воспринимаемых форм жизни (эстетических свойств действительности) как специфичная грань идей в искусстве.

Семиотическая природа литературы

Искусство является деятельностью семиотической — знаковой. В качестве знаков могут выступать как специальные сигналы, выработанные людьми для общения между собой (например, слова), так и вещи или живые существа. Знак (от греч. semeion – знак) – «материальный, чувственно воспринимаемый предмет (явление, событие, действие), выступающий в познании и общении людей в качестве представителя некоторого предмета или предметов, свойства или отношения предметов и используемый для приобретения, хранения, преобразования и передачи сообщений (информации, знаний) или компонентов сообщений какого-либо рода»³.

Знак в системе понятий семиотики. Знаки как инструмент познания и грань реальности, подлежащая изучению. Три аспекта знаковых систем. Типы знаков. Соотношение понятий «знак» и «образ». Сфера применения теории знаков (семиотики) в современном искусствоведении и литературоведении. Понятия «структуры» и «модели». Расхождения и точки соприкосновения между семиотически ориентированной (структуралистской) и так называемой традиционной наукой о литературе.

³ Ветров А., Горский Д., Резников Л. Знак // Философская энциклопедия. Т.1-5. М., 1960-1970. С.177-178.

Ф. де Соссюром были введены основные понятия для описания знака – означающее, означаемое, значение. Означающее – то, что в знаке доступно восприятию (зрению, слуху). Означаемое – смысловое содержание в знаке, переданное означающим как посредником. По определению Бенвениста, «означающее – это звуковой перевод идеи, означаемое – это мыслительный эквивалент означающего»⁴. Значение – отношение между означающим и означаемым.

Образ и знак в художественном произведении. Знак рассматривается в соотношении с образом. Общенаучное (философское) значение термина «образ». Образ в логической соотнесенности с понятием. Гегель и Потебня об образности и об образах в искусстве. Образ как воспроизведение (материализация) представления. Кроме функции замещения реальности и средства передачи информации, знак в искусстве обладает свойством повторяемости в отличие от уникальности художественного образа. Представление о специфике образа и знака дает возможность вычленять инвариантные структуры как на уровне приемов и способов передачи художественной информации, так и на уровне содержательной формы. Например, в качестве знаковых элементов могут рассматриваться повторы в устном народном творчестве. При этом знак может выступать как элемент структуры художественного образа. Такое представление о знаке в искусстве помогает исследовать закономерности создания художественной выразительности.

Деятельность воображения как предпосылка и стимул создания художественных образов. Художественный вымысел и его исторические судьбы. Неосознанность вымысла в словесности, причастной мифологическому сознанию. Становление осознанного вымысла (сказка в фольклоре; обработка преданий и мифов в античной литературе). Суждения о «продуктивной силе воображения» художника (В. Гумбольдт) в эстетике нового времени, особенно

⁴ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С.93..

— в эпоху романтизма. Функции художественного вымысла. Вымысел в реалистической литературе и его границы; возросшее значение прямого наблюдения над жизнью и использования прототипов и протосюжетов. Отрицание художественного вымысла авангардистами 20-х гг. XX в. Проблема документальной литературы («литературы факта»), обладающей художественностью.

Формы воспроизведения и преобразования жизни в литературе, театре и кино, живописи и скульптуре. Д.С.Лихачев о «внутреннем мире» художественного произведения, подобного реальному миру, но ему не тождественного. Первичная и вторичная условность. Условный и жизнеподобный типы изображения. Виды условности. Художественная фантастика. Сближение изображаемого с формами жизни в искусстве нового времени, особенно в реалистической литературе XIX в. Сосуществование и взаимодействие жизнеподобия и условности в художественном творчестве XX в.

Воздействие искусства на эстетические вкусы, нравственное сознание, умственный кругозор личности и общества. **Творческий процесс** состоит из трех важнейших звеньев: художник — произведение — читатель.

Центральная фигура творческого процесса художник. Художественный талант — это прежде всего природные задатки (высокая эстетическая восприимчивость и способность выражать свои впечатления в эстетически значимой форме — словом, жестом, мелодией, цветом и т.п., соответственная предрасположенность памяти, воображения и фантазии), которые развиваются и совершенствуются творческой учебой и трудом, возвышаясь до уровня мастерства. В то же время творческая индивидуальность художника несет на себе печать его жизненного и исторического опыта, мировоззрения, культурных и художественных традиций и норм, которые на него влияли.

Читатель — активный участник творческого процесса Он как бы оживляет в своем воображении образы, которые «окаменели» в писательском слове, он заново восстанавливает художественный мир произведения,

переживает протекающую в нем жизнь, старается постигнуть воплотившуюся в нем эстетическую концепцию действительности. Поэтому чтение художественного произведения — это сотворчество.

Но цель читательского сотворчества состоит в достижении катарсиса. По Аристотелю, катарсис — это «своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением». Речь идет о том, что искусство воздействует на эстетическое сознание читателя, возбуждая в нем эстетическое переживание, духовное озарение. И это приводит к более или менее существенным сдвигам в эстетическом отношении читателя к реальной действительности, влияя на мировоззрение и мироотношение личности. Таков «механизм» воздействия искусства на действительность.

Приобщенность к художественным ценностям как одно из условий формирования личности и ее «целостного духовного самоопределения» (Г.Н.Поспелов). Нежелательность абсолютизации значения художественного творчества в ущерб иным сторонам деятельности и сознания людей (нравственность, познание жизни, труд в сфере производства и домашнего быта, формы заполнения досуга и т.п.). Дружественное взаимодействие искусства и внехудожественного бытия людей как норма культуры. Концепции кризиса и умирания искусства.

Искусство и игра

Сходство и различия между искусством и игрой. Концепции искусства как игровой деятельности, их сильные и слабые стороны. Игровой компонент художественного творчества.

Игра — это свободная деятельность, совершающаяся не по принуждению. Игра в своей основе бескорытна, отмечена качеством импровизации, неожиданности, парадоксальности, направлена против автоматизма окружающей жизни и ее зарегулированности. Игра нередко выполняет функции тренировки способностей, необходимых для реализации в серьезном деле, упражнения в самообладании. Важен и такой аспект

потребности в игре, как компенсация того, что человек не обнаруживает в реальной жизни.

Само по себе состояние игры всегда амбивалентно: в нем сочетаются единство веры и неверия, связь священной серьезности с притворством и дурачеством. В большом массиве литературы, посвященном взаимодействию искусства и игры, исследователи пытаются выявить те виды искусства, которые в большей степени несут в себе игровое начало. По общему мнению, таковыми являются мусические искусства — *поэзия, музыка и танец*. В пластической группе искусств (*живопись, скульптура*) связь с игрой кажется менее явной.

Имеются ли признаки, разделяющие искусство и игру? Да. Если игра противоположна серьезности, то искусство, разумеется, не противостоит серьезному отношению. С одной стороны, игре присущи жизненно важные функции, организующие все бытие социума, но с другой — когда игра перестает быть священной, десакрализуется, она полностью расстается со своим высоким онтологическим статусом, который переходит в искусство. Онтологичность художественного творчества проявляется в том, что искусство всегда хочет *вобрать в себя всю полноту жизни и увековечить ее*. Искусство наследует сакральные функции игры, которые, максимально обобщая, состоят в *состязании со всем тем, что может прервать жизнь, остановить ее*. Аналогичная тяга к абсолюту, стремление вобрать в себя полноту жизни и продлить ее в бесконечность выражаются и во вневременной устремленности любого шедевра искусства, любого явления художественного максимума.

Игровое начало в искусстве по-разному проявляется на уровне и содержания, и на уровне художественной формы. В *художественном содержании игровой элемент* обнаруживает себя в разработке событийного ряда, сюжета, выстраивании коллизии и конфликта. В этом отношении явным игровым началом отмечены как массовые жанры искусства, так и элитарные, нуждающиеся в занимательности, в необходимости удерживать интерес читателя, зрителя, слушателя.

На уровне художественной формы игровое начало проявляется в самом процессе изобретения художественных средств иносказания: метафор, языковых условностей, специальных алогизмов, обыгрывающих несхожесть правил сочетания компонентов действительного мира и мира художественного вымысла. В тех случаях, когда искусство стремится приблизиться к тому, что называется «естественной композицией», оно теряет невыразимые подспудные смыслы, а вместе с ними — общий интерес и привлекательность. Чем больше искусство старается отождествить себя с реальностью, тем меньше в нем оказывается собственного духовно-смыслового начала. Провоцирование новых значений, ассоциаций, смыслов активно происходит тогда, когда художник меняет старую оптику, строит новые комбинации, соединяет то, что прежде казалось несоединимым.

Литература и коммуникация

Литература и коммуникация – явления, связанные между собой. По словам одного из основоположников современной коммуникативистики немецкого философа К. Ясперса (1883-1963), «человеческое бытие безоговорочно связано с коммуникацией»⁵.

Предмет, цель и средства научной коммуникации. С точки зрения того, каким образом, на основе чего происходит объединение в целях достижения общего, пример научной К. тоже показателен. Объединяет ученых рациональное мышление и основанное на нем стремление познать законы природы и общества с целью разумно их использовать. Коммуникация отличается *рационализмом и практицизмом*. По Хабермасу, существует «модель свободного волеобразования в условиях коммуникативного сообщества, принуждающего всех своих членов к сотрудничеству»⁶. Так, по его мнению, повышающийся в ходе роста К. «уровень рационализации жизненного мира отнюдь не гарантирует полное отсутствие конфликтов <...>»⁷. В научной

⁵ Ясперс К. Смысл и назначение истории. М: Изд. политической литературы, 1991. С. 507.

⁶ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М: Изд-во “Весь мир”, 2003. С. 306.

⁷ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М: Изд-во “Весь мир”, 2003. С. 358.

литературе существуют и другие, более радикальные взгляды на коммуникацию как на такое явление, в котором отдельное поглощается общим, и, к примеру, искусство, теряющее свою самоценность, становится лишь инструментом реализации материальных целей высокоиндустриального общества. Так, немецкий философ Т.Адорно (1903-1969) называл коммуникацию «псевдонаучной идеологией». С его точки зрения, «подлинным... незамутненным, целостным и чистым искусство бывает только тогда, когда оно не участвует в коммуникации, не «подыгрывает» ей»⁸. Известно критическое отношение и современных постмодернистов, особенно французских, к информационной революции.

Под влиянием средств массовой информации происходит изменение роли и места литературы среди других видов искусства и в обществе в целом. Культура становится все менее и менее литературоцентричной.

Коммуникативность литературно-художественных форм и содержания проявляется на уровне жанров, сюжетов, общечеловеческих тем, мотивов и т.д. Искусство как «зеркало» конкретно-исторических свойств жизни и ее общебытийных начал. Вечные темы. Но литературная коммуникация имеет специфику: в отличие от научной коммуникации, она хранит традиции; она передает не законченное, а «открытое» знание, которое – лишь **инвариант** различных своих превращений в художественных текстах. В целом же литература не является коммуникацией в силу того, что имеет диалогическую, а не монологическую, как в коммуникации, природу.

Искусство и действительность

Специфика искусства проявляется также в своеобразии его связей с действительностью. Назначение искусства Н. Г. Чернышевский видел в следующем: «Воспроизведение жизни — общий, характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о

⁸ Адорно Т.В. Эстетическая теория. М: Изд. «Республика», 2001. С. 457.

явлениях жизни». Современная эстетика закрепляет эти положения Чернышевского, когда рассматривает искусство как синтез следующих видов человеческой деятельности: *познавательной* (гносеологической), *оценочной* (аксиологической), *моделирующей* (созидательной), *знаковой* (семиотической) и *коммуникативной*.

Все эти виды деятельности образуют целую систему, становясь совершенно необходимыми сторонами (характеристиками) произведения искусства. Выпадение хотя бы одной из сторон исключает рождение художественности, то есть эстетически значимого целостного отображения действительности.

В то же время именно художественность обеспечивает высокое интимно-личностное и общественное назначение искусства. В своих «Заметках об истоках искусства» Д.С. Лихачев связывает возникновение и становление искусства с борьбой человека против смерти, исчезновения, безвестности: искусство, утверждает ученый, «борется... с бесформенностью и бессодержательностью мира», «искусство вносит в мир упорядоченность»: преодолевая хаос в мире, оно помогает человеку преодолеть хаос и страх в своей душе. Есть и другие трактовки назначения искусства. Приведем некоторые из современных высказываний: «Претворение человека и мира — сверхзадача искусства и его природа: вечное возвращение к первоисточникам и вечное обновление» (литературовед В.А. Марков); «Я так понимаю, что вообще у искусства основная задача, его назначение в этом мире — явить некую со всеми опасностями свободу, абсолютную свободу. На примере искусства человек видит, что есть абсолютная свобода, не обязательно могущая быть реализованной в жизни полностью» (поэт Д.А. Пригов).

Наряду с этими — мировоззренческими по масштабам функциями, искусство выполняет и другие, не столь масштабные, но не менее значимые для человека задачи. Например, искусство — одна из форм досуга, развлечение, если угодно — психологическая разгрузка. А порой человек обращается к искусству для того, чтобы вырваться из-под гнета постылой повседневности,

чтобы попасть в иную, вымышленную, «красивую жизнь» и отдохнуть душой (таковы, например, феерии А. Грина — «сказками для взрослых» назвал их К. Паустовский). Таким образом, можно заключить, что искусство является *полифункциональной* системой.

Существуют несколько классификаций функций искусства. Согласно одной из них (М.С. Каган), все конкретные цели художественной деятельности сводятся к трем основным функциям: *просветительской, воспитательной, гедонистической*.

Есть и другая классификация целей художественной деятельности (по объекту искусства):

— *функции в отношении к человеку* — способствует духовному самоопределению личности (в биографическом масштабе) и укрепляет общественные связи между людьми (в историческом масштабе);

— *функции в отношении к природе* — некоторые виды искусства не только изображают, но и преобразуют природу, например, садово-парковое искусство; но главное — искусство оптимизирует отношения человека с природой, воспитывает любовное, бережное отношение к ней,

— *функции в отношении к культуре* - искусство — это «зеркало», «автопортрет» культуры в ее целостности и специфичности;

— *функции в отношении к собственным потребностям* — искусство — эстетический регулятор собственного развития, которое осуществляется через диалектику традиционности и новаторства.

В разных видах искусства на первый план выдвигается своя функция: военная или культовая музыка организует коллектив, а поэзия формирует духовный мир отдельной личности. В разные эпохи развития искусства одна из функций может доминировать: романтизм способствовал индивидуализации личности, а искусство соцреализма стремилось к максимальной социализации личности, вплоть до растворения ее в коллективе.

Ю. Борева выделяет следующие функции искусства:

I. Общественно-преобразующая функция (искусство как деятельность)

Деятельное начало искусства прежде всего проявляется в том, что 1) художественное произведение оказывает идейно-эстетическое воздействие на людей; 2) включая людей в направленную и ценностно ориентированную деятельность, искусство участвует в социальных преобразованиях всего общества или отдельных его сторон; 3) сам процесс творчества в искусстве есть определенное преобразование наблюдений, впечатлений, фактов, почерпнутых из действительности. С помощью воображения, фантазии автор перерабатывает жизненный материал в образы, строя новую реальность, художественный мир; 4) наконец, еще одна сфера деятельности художника — обработка строительного материала, из которого лепится образ. Создание скульптуры, картины, поэмы, симфонии — это всегда преобразование мрамора, краски, звука, слова (поэт — «подмастерье» у «народа языкотворца»).

Все эти планы искусства как деятельности в своей совокупности составляют общественно-преобразующее воздействие искусства на действительность.

Искусство — действие, преображение, творение в соответствии с идеалами художника.

Например, исландские саги сформировали духовный облик народа, и вне их ныне невозможно понять внутреннюю жизнь и национальный характер современного исландца. Толстовские романы породили толстовцев. А «изображение любви французскими писателями XVII века воздействовало на склад этого чувства во Франции, точно так же как эротизм романов XX века породил определенный характер эротизма в реальной жизни» (А.Моруа). В подражание гетевскому Вертеру реальные молодые люди стали кончать жизнь самоубийством.

Общественно-преобразующее воздействие искусства отрицается концепциями «искусства для искусства», утверждающими, что художественное творчество нельзя измерить «меркой результативного действия», а лишь способностью переносить человека из реальности, требующей от человека действий, в мир эстетического наслаждения.

Другим противником общественно-преобразующего воздействия искусства являются элитарные эстетические концепции, отрицающие художественное творчество масс и утверждающие искусство для художников, для касты, а не демократическое искусство (Ортега-и-Гассет).

Еще один путь трактовки этой проблемы — частичное, ограниченное признание социальной действенности искусства.

Французский теоретик М.Дюфрен полагает, что важнейшей проблемой человеческой истории и культуры является проблема гармонии человека и мира и внутренней гармонии личности. Эта гармония в современном западном обществе нарушена и личность опустошается и отчуждается: она лишена способности думать, так как за нее это делают другие, не умеет больше говорить, так как это опасно. Результатом этого является социальная пассивность, конформизм, дегуманизация человека. Противоядие от этого процесса Дюфрен видит в эстетической деятельности, которая имеет две формы: творчество художника и эстетическое восприятие читателя. Благодаря каждому из этих процессов происходит примирение человека с самим собой, развитие широкого спектра творческих возможностей, стимулирование человека к действию. Эстетический опыт, согласно Дюфрену, «может быть определен как начало всех дорог, проходимых человечеством».

М. Дюфрен, признавая социальную значимость и эффективность искусства, сводит его общественную функцию к *утешительно-компенсаторной*: вернуть в сфере духа, иллюзорно восстановить гармонию, утраченную в реальности. Компенсаторный момент действительно присущ искусству. Однако общественно-преобразующее воздействие искусства имеет не идеально-иллюзорный, а реально-действенный характер. Выдвигаемые искусством идеалы гармонии человека и мира, гармонии внутреннего духовного космоса личности не есть способ утешения и компенсации; они — средство пробуждения социально направленной активности людей.

О том, насколько глубоко и действенно общественно-преобразующее влияние искусства, свидетельствует его формирующее воздействие,

определяющее тип человека, направление и характер его мыслей и действий, а также его влияние на исторический ход развитие общества, что особенно внятно проявляется в переходные эпохи истории. Между типом художественного сознания эпохи, идеалами, которые выражает искусство, и типом личности существуют прямые зависимость и взаимодействие. Мифология и использовавшее арсенал ее образов древнегреческое искусство во многом определили характер грека и тип его отношения к миру, его взгляды и идеалы. В эпоху Возрождения, раскрепощенный от догм средневековья, человек был сформирован под определяющим воздействием ренессансного искусства.

2. Познавательная-эвристическая функция (искусство как знание и просвещение).

Но познавательные возможности искусства огромны, его нельзя заменить иными сферами человеческой духовной жизни. Искусство — отражение и освоение мира, и особенно тех его сторон, которые труднодоступны: науке.

Наука скажет: вода есть H_2O , и будет схвачен закон существования этого явления. Но явление богаче закона. В формулу воды не вошли ни прелестное журчание ручья, которое напоминает голос любимой, ни переливы волн, ни лунная дорожка на поверхности моря, ни бушующий девятый вал, который мы видим на картине Айвазовского и в котором живет мощь стихии. Сотни свойств воды, все ее конкретно-чувственное богатство осталось за пределами научного обобщения.

И все это богатство предметно-чувственного мира схватывает, осваивает искусство. Оно показывает нам мир в его эстетическом многообразии. Благодаря своей конкретно-чувственной природе художественное мышление открывает новое в уже известных вещах. Изображение предмета в искусстве есть в известном смысле его открытие. Художник возвращает вещам первоначальную прелесть. Искусство оттачивает наши чувства, учит нас по-человечески воспринимать мир. Оно становится как бы призмой цивилизации между глазом человека и природой.

Познавательная информация, содержащаяся в искусстве, огромна и существенно дополняет наши знания о мире, почерпнутые в реальном жизненном опыте, из газет, из научных трактатов и т. д. Сопрягая наш личный жизненный опыт с опытом других людей, искусство служит и средством познания мира, и способом самопознания личности.

3. Художественно-концептуальная функция (философичность, или искусство как анализ состояния мира)

Итальянский философ Б. Кроче, определяя искусство как интуицию, отрицает, что оно носит характер концептуального знания, полагая, что оно является «более простой и элементарной формой познания». Однако, вопреки мнению Б. Кроче, истинное искусство тяготеет к философичности, оно стремится к глобальному мышлению, к решению общемировых проблем и загадок, к осознанию состояния мира. Внутреннюю философичность искусство приобретает тогда, когда художник мыслит историей, эпохой, соотносит с ними все события, обстоятельства, детали своего произведения.

4. Функция предвосхищения («кассандровское начало», или искусство как предсказание)

Кассандра предсказала гибель Трои задолго до Троянской войны, в дни расцвета и могущества города. В литературе всегда жило «кассандровское начало» — то притухая, то вспыхивая ярким светом, всегда существовала способность предвосхищать грядущее.

Одна из примечательных форм интеллектуальной деятельности человека — «прыжок» через «разрыв информации», обнажение сущности современных и даже грядущих явлений при очевидной неполноте исходных данных. Со времен Юма утвердилось мнение, что мышление человека индуктивно, склонно к логическим выводам на основе обобщения повторяющихся явлений. В 1962 г. К. Поппер привел нейрофизиологические и психологические данные, указывающие на «скачкообразный» характер мышления, которое способно приходить к выводам не только индуктивным путем, но и на основе однократного наблюдения или на основе экстраполяции, перенесения,

вероятностного продолжения фактов и линии развития в будущее. Наука раскрывает при этом сущность и закономерность объективных процессов, искусство же — суть человеческого отношения к миру, к другим людям, к самому себе. Если ученый способен умозаключать о будущем, то художник может его представить. Конечно, в реальном процессе оба эти пути переплетаются и взаимно дополняют друг друга. Необходимые образному мышлению интуиция и воображение, основанные на объективной логике развития опыта жизненных отношений и его освоения искусством, и есть материалистически понятое художественное предсказание.

Существует так называемое непосредственное, интуитивное знание, представляющее собой прямое усмотрение истины, т. е. «усмотрение объективной связи вещей, не опирающееся на доказательство». Достигнутый в настоящее время уровень мышления позволяет осознать некоторые истины как «самоочевидные». К числу таких «самоочевидных» истин могут принадлежать и картины будущего, с большей или меньшей ясностью и достоверностью предугаданные художником. На этом основаны многие фантастические, утопические, социально-прогнозирующие произведения.

Литература часто предвосхищала будущее. Задолго до первой подводной лодки «Наутилус» проделал 80 тысяч лье под водой в романе Жюль Верна. Полеты в космос или действие лучей лазера, прежде чем осуществиться в действительности, осуществлялись идеально на страницах «Из пушки на луну», «Аэлиты» и «Гиперболоида инженера Гарина». В фантастике, утопиях и антиутопиях жил дух Кассандры. Научная фантастика и утопии проектировали техническое будущее человечества, пытались проникнуть в его грядущую социальную структуру и предугадать судьбу личности в грядущем мире. Существует фантастика «предупреждения», которая пробуждает в людях настороженность и активность по отношению к той или иной тенденции общественного развития. Порой эти «предвосхищения» полны опустошающей душу безнадежности. В этом отношении показателен роман Франца Кафки «Процесс». Для итого произведения характерно резкое смещение логики,

переход от отчетливо выписанных реальных подробностей к общему ирреальному фону повествования. Кафку занимает проблема отчужденных от личности и общества сил, ставших враждебными личности и управляющих ею. По мнению писателя, мир обречен потому, что он противочеловечен, а личность не способна противоборствовать метафизическому злу жизни.

5. Информационно-коммуникативная функция (искусство как сообщение и общение)

Как всякая знаковая система, искусство имеет свой исторически и национально обусловленный код, свою систему условностей. Общение между народами и освоение культуры прошлого делают эти исторически и национально обусловленные системы общедоступными, вводят их в арсенал художественной культуры человечества.

Коммуникативно-информационная функция искусства позволяет людям обмениваться мыслями и опытом, дает возможность человеку приобщаться к историческому и национальному опыту других, в эпохально-временном и пространственно-географическом отношении далеко отстоящих от нас людей. Тем самым прогрессивное искусство служит делу единения народов и духовному прогрессу, повышению духовного потенциала человека.

Информация, переданная на языке танца, живописи, архитектуры, скульптуры, прикладного и декоративного искусства, более общедоступна, более легко усваивается другими народами, чем информация на языке слов. Поэтому информативно-коммуникативные возможности искусства в целом шире, количественно больше, чем у обычного языка. Кроме того, они и качественно выше, так как язык искусства (в том числе и язык литературы) всегда метафорично насыщенней, гибче, иносказательней, парадоксальней, эмоционально и эстетически богаче, чем естественный, разговорный язык.

Искусство обращено к людям, оно их связывает и объединяет. Когда в древности два разноязычных племени устанавливали между собой мир, они устраивали танец, своим ритмом сплавивавший оба племени.

Когда политики в конце XVIII - начале XIX в. разделили Италию на мелкие государства, графства и княжества, искусство роднило и соединяло неаполитанцев, римлян, ломбардцев и помогало им ощущать себя единой нацией.

Столь же велико было значение единого искусства для раздираемой междоусобицами Древней Руси. А на рубеже XVIII – XIX вв. объединяющую силу поэзии остро почувствовали в своей жизни немцы.

В современном мире искусство прокладывает пути к взаимопониманию народов.

6. Воспитательная функция (искусство как катарсис; формирование целостной личности)

Искусство формирует строй чувств и мыслей читателя, зрителя, слушателя. В этом отношении оно почти незаменимо другими формами общественного сознания, хотя каждая из них тоже оказывает воспитательное воздействие на человека. Однако их воспитательное воздействие носит частный характер: мораль формирует нравственные нормы, политика — политические взгляды, философия — мировоззрение, наука готовит из человека специалиста; искусство же действует комплексно на ум и сердце, и нет такого уголка человеческого духа, куда оно не могло бы проникнуть своим влиянием. Искусство формирует целостную личность.

Катарсическо-компенсаторная функция искусства имеет три основных аспекта действия: 1) гедонистически-игровой, развлекательный; 2) компенсаторный; 3) катарсический. Искусство своей гармонией влияет на внутреннюю гармонию личности, способствуя, как это показывает в своей работе Б. Дземидок, сохранению и восстановлению психического равновесия. При этом характер психического аффекта, возникающего в результате восприятия конкретного произведения конкретным человеком, зависит и от характера произведения, и от типа, жизненного опыта, культурного уровня и духовного состояния личности. *Катарсическая (очищающая) и компенсаторная (способствующая духовной гармонии человека) функции*

являются важнейшими аспектами воспитательно-формирующего воздействия искусства на личность.

Искусство всегда подразумевает определенное воздействие на характер человека, оно стремится привить ему целую сумму духовных качеств, соответствующих эстетическим идеалам художника. Это воздействие ничего общего не имеет с дидактикой, нравоучительством. Искусство воздействует на личность через эстетический идеал, который проявляется и в положительных, и в отрицательных образах, и в героической поэме, и в сатире.

Искусство умножает, расширяет и сокращает (по времени приобретения) нам «опыты быстротекущей жизни», оно позволяет пережить многие чужие жизни как свою и обогатиться жизни, элементом своей биографии. В этом — источник воздействия искусства на целостную личность. Жизненный опыт, опыт отношений к миру, сообщаемый искусством, дополняет и расширяет реальный жизненный опыт личности. Это дополнение имеет не только характер количественного увеличения, умножения реального опыта, но и обладает рядом важнейших качественных особенностей: искусство а) раздвигает исторически ограниченные рамки опыта личности, живущей в определенную историческую эпоху, и передает исторически многообразный опыт человечества; б) дает художественно организованный, отобранный и осмысленный опыт; в) дает опыт, оцененный художником, и позволяет нам выбрать свои установки и целостные реакции по отношению к типологическим жизненным обстоятельствам; г) дает нам типизированный, обобщенный, сконцентрированный, конденсированный опыт.

7. Внушающая функция (искусство как воздействие на подсознание)

Важная и малоисследованная функция искусства — внушение, своеобразное психическое, почти гипнотическое воздействие художественного произведения на человека. Произведения нередко завораживают, внушают определенный строй мыслей и чувств. Внушающая функция выступала на первый план в первобытном искусстве и фольклоре. Австралийские племена, как сообщают ученые, в ночь перед битвой возбуждали свое мужество песнями.

«Перед началом сражения... с одной стороны выступил вперед воин и начал петь и плясать...».

Древнегреческое предание повествует о том, что спартанцы, обессиленные долгой и трудной войной, обратились в Афины за помощью. Афиняне в насмешку послали вместо воинов хромого и хилого музыканта Тиртея. Однако оказалось, что это и была самая действенная и самая спасительная помощь: Тиртей своими песнями поднял боевой дух спартанцев, и они победили врагов.

Большую роль внушение играет в искусстве Индии, что отмечается индийскими эстетиками. Так, на IV Международном конгрессе по эстетике в Афинах (1960 г.) К. К. Панди прочел доклад «Важность внушающей силы языка в индийской эстетике», в котором подчеркнул, что произведение не будет искусством, если в нем не будет доминировать внушение, если в нем не будет использована внушающая власть языка. Панди делает ссылки на выдающихся европейских мыслителей прошлого (Аристотеля, Баумгартена, Гегеля) и на современных теоретиков (Брэдли, Огдена, Ричардса и Манро), которые обращали внимание на внушающую силу искусства.

Эта сторона воздействия искусства на аудиторию использовалась в европейской храмовой архитектуре, внушавшей зрителю священный трепет перед высшими духовными силами. Немалое значение внушающая роль искусства имеет в маршах, призванных вселить бодрость в шагающие колонны бойцов. В фольклорных произведениях — заговорах, заклинаниях, плачах и т. п. — внушение является ведущей художественно-социальной функцией. Внушение — функция искусства, особенно близкая к воспитательной (но не совпадающая с ней). Магическая сила поэтического слова в разные периоды искусства, на разных его этапах играет большую или меньшую роль в общей системе функций искусства, а в некоторые периоды даже ведущую роль.

8. Эстетическая функция: (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентации)

Искусство многообразно по своим целям, по своей практике, по характеру своего воздействия на мир, но еще древние подчеркивали первостепенное значение эстетической его функции. Индийский поэт и драматург Калидаса (прибл. V в. н. э.) выделял четыре важнейшие цели искусства: 1) вызывать восхищение богов; 2) создавать образы, почерпнутые из окружающего мира и жизни человека; 3) доставлять множество высоких удовольствий с помощью эстетических чувств («рас»): комизма, любви, сострадания, страха, ужаса и др.; 4) служить источником всеобщего наслаждения, радости, счастья и всего прекрасного.

Эстетическая функция — ничем не заменимая и не компенсируемая специфическая способность искусства: а) формировать эстетические вкусы, способности и потребности человека и тем самым вооружать его ценностной ориентацией в мире; б) пробуждать творческий дух, творческое начало личности.

Формируя эстетически ценностное сознание человека, искусство учит его видеть жизнь сквозь призму образности. Весь мир перед художественно цивилизованным сознанием предстает как эстетически значимый в каждом своем проявлении. Сама природа выступает в глазах поэта как эстетическая ценность, почти как художественно совершенное произведение искусства. Вселенная становится стихами, художественной галереей, художественным творением «поп finita» (незаконченным). И это ощущение эстетической значимости окружающей жизни передает искусство читателю и зрителю, давая им ценностные ориентации в мире.

Свидетельствуя о том, какое большое значение имеет поэзия для духовной жизни, да и для самого процесса научного творчества, Эйнштейн говорил: «Мне лично ощущение высшего счастья дают произведения искусства. В них я черпаю такое духовное блаженство, как ни в какой другой области... Если вы спросите, кто вызывает сейчас во мне наибольший интерес, то я отвечу: Достоевский! — Он повторил это имя несколько раз с особенным ударением. И, чтобы пресечь в корне всякое возражение, он добавил: —

Достоевский дает мне больше, чем любой научный мыслитель, больше, чем Гаусс!»

9. Гедонистическая функция (искусство как наслаждение)

Искусство доставляет людям эстетическое наслаждение, делая их сопричастными творчеству художника. Еще древние греки отмечали особый, ни на что не похожий характер наслаждения, доставляемый искусством, и отличали его от удовольствий, получаемых человеком при еде, питье и любви. Наслаждение особого рода — духовное наслаждение, сопровождающее и окрашивающее все функции искусства, имеет также самостоятельное значение.

Гедонистическая функция искусства имеет несколько планов и источников своего бытия в художественном произведении.

Во-первых, источником наслаждения является свободное владение художником сложным и многообразным жизненным материалом. Искусство всегда есть сфера свободы, сфера мастерского владения всем богатством мира, и эта свобода, мастерство доставляют нам наслаждение, вызывая восхищение перед чудом творческого освоения мира.

Во-вторых, источником наслаждения в искусстве является обязательная соотношенность всех явлений, осваиваемых художником, с человечеством как родом, или, другими словами, выявление эстетической ценности явлений.

В-третьих, источником эстетического наслаждения в искусстве является гармония формы и содержания, неременное совершенство художественной формы и ее соответствие содержанию.

В-четвертых, наслаждение нам доставляет упорядоченный художественный мир, художественная реальность, построенная по законам красоты.

В-пятых, искусство дает нам радость приобщения к творчеству, к великим порывам вдохновения, позволяя нам испытать сомыслие и сочувствование, сопереживание гению.

Наконец, в-шестых, источником эстетического наслаждения в искусстве является игровой аспект искусства. Искусство моделирует все основные

элементы деятельности человека в игровой, условной и незаинтересованно-бескорыстной форме. Игра же свободных сил человека во всех типах и элементах его деятельности, являясь еще одним планом проявления свободы в искусстве, также доставляет эстетическое наслаждение.

Художественное творчество полно несказанной прелести, оно добывает людям правду о жизни и доставляет им величайшую из радостей — радость постижения красоты и наслаждения ею.

Выводы

Искусство — это особый вид духовной и духовно-практической деятельности, специально предназначенной для эстетического освоения действительности.

Содержание искусства беспредельно, оно охватывает всю действительность: жизнь природы, общества и отдельного человека, исторические процессы и тончайшие проявления душевной жизни личности, прошлое, настоящее и будущее. Но искусство (в отличие, например, от науки) осваивает *мир как человеческую ценность*. Гармония или хаос мироустройства выступают в искусстве высшими критериями человеческого счастья или несчастья, сама плоть образного мира (картины природы, события, даже отдельные предметы и детали) наполнена «человеческим смыслом», прямо или косвенно выражает духовную жизнь человека или устремлена к обогащению и изменению духовного мира личности. Поэтому **главным предметом искусства**, его основным объектом выступает *человек* как носитель духовного начала.

Своеобразие предмета искусства определило и **специфику формы**, в которой осуществляется освоение действительности искусством.

Формы, выработанные любым видом общественного сознания, предназначены для обобщения, постижения и выражения сущности явлений. В искусстве ту же функцию выполняет художественный образ. Но в формах, присущих другим видам общественного сознания, обобщение достигается путем абстрагирования от конкретных черт и признаков обобщаемых явлений.

В художественном же образе постижение эстетической сущности явлений и ее выражение осуществляется с сохранением конкретно-чувственного, индивидуального характера объекта. Это объясняется тем, что эстетическое освоение возможно при проникновении в конкретное, через конкретное. Только конкретность выражения истины дает возможность читателю живо представить ее, испытать эстетическую эмоцию, дать эстетическую оценку явлению, воплощенному в образе.

Вопросы для самоконтроля:

1. Как соотносятся понятия эстетическое и гедонистическое, эстетическое и логическое, эстетическое и этическое, эстетическое и утилитарное?
2. Каковы объективные и субъективные предпосылки эстетического?
3. Как соотносятся образотворческое и семиотическое начала художественной деятельности.
4. Охарактеризуйте художественное как эстетический род деятельности.
5. Какие виды художественной условности существуют?
6. Чем отличается коммуникация в литературе от научной коммуникации?
7. Каким элементам содержания и формы литературных произведений присущи коммуникативные функции?
8. Какие классификации функций искусства существуют? В чем их значение.

ЛЕКЦИЯ 3. ЛИТЕРАТУРА КАК ВИД ИСКУССТВА

Аннотация. Понятие «вид искусства». Лессинг «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». Полемика Гердера с Лессингом. Классификация видов искусств. Искусства простые (односоставные) и синтетические. Онтологический критерий классификации искусств. Искусства пространственные, временные и пространственно-временные. Семиотический критерий классификации искусств. Искусства изобразительные и

экспрессивные, их художественные возможности. Литература как искусство слова, ее место в ряду искусств. Дифференциация искусств и их синтез.

Ключевые слова: онтология, семиотика, принципы классификации, «естественные» и «искусственные» знаки, слово, цвет, жест, звук, пространство, время, хронотоп, живописность, музыкальность.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой рассматриваются классификации видов искусств и определяется место литературы в ряду других видов искусства.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны прочитать и законспектировать указанные в списке литературы труды Г.Э.Лессинга и И.Г.Гердера.

Список литературы:

Бахтин М. М. Слово в романе (1934-1935) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Борев Ю.Б. Эстетика. 4-е изд., доп. - М.: Политиздат, 1988.

Волков И.Ф. Литература как вид художественного творчества. М., 1985. Гл. 3.

Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка [1929]. М., 1993.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т. М, 1971, т.3., с.343, 348-352.

Гердер И.Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований [1769] // Гердер И.Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1959.

Кривцун О.А. Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 1998.

Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Хализев В.Е. Теория литературы. М, 2005.(Гл. II. Литература как вид искусства).

Использованные информационные ресурсы:

<http://litved.rsu.ru/lit-sredi.htm>

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

<http://festival.1september.ru/articles/517176>

Понятие «вид искусства»

Существуют разные виды искусства: живопись и другие разновидности изобразительного искусства, музыка, хореография, театр, кино, литература. Они различаются между собой по разным параметрам — по материалу, из которого создаются, по способу существования, по характеру их восприятия. **Виды искусства – реальные формы художественно-творческой деятельности, различающиеся прежде всего способом материального воплощения художественного содержания.** За этими внешними различиями скрываются более глубокие, внутренние содержательные различия, что и обуславливает в конечном счете необходимость своеобразных в каждом виде искусства средств материализации его особенного содержания. Поскольку форма создается в материале, логично предположить, что с его свойствами могут быть связаны специфические возможности изображения или выражения, а вместе с тем и определенные ограничения в области содержания. Достаточно очевидно, например, различие тематических возможностей литературы и музыки или литературы и живописи. Иными словами, читатель романа и созерцатель картины или слушатель оперы сталкиваются с разными

возможностями соотнести с «планом выражения» художественного произведения свой личный опыт или известную им «объективную» действительность.

В разные эпохи акцентируются различные функции искусства. В зависимости от требований времени искусство может быть ориентировано в первую очередь на выполнение «социального заказа», или на создание идеала, или на знакомство человека с явлениями окружающей действительности.

Классификация видов искусств

Данная проблема возникает, по-видимому, с одной стороны, из внутренних потребностей философской эстетики, учитывающей, разумеется, реальный опыт эстетического восприятия: такова *необходимость систематизации* видов искусства. Отсюда разнообразные классификации искусств в эстетике — от Гегеля и Шеллинга до наших дней. Их разделяют, например, на пространственные и временные или на изобразительные и экспрессивные и т. п. С другой стороны, эта проблема вытекает из истории отдельных видов искусств: фактов их взаимодействия в различные эпохи в творчестве разных авторов. Отсюда множество сопоставительных (с другими искусствами) работ на материале творчества отдельных писателей или целых эпох в истории культуры (романтизм, символизм).

В истории, например, русской литературы, как, вероятно, и любой другой, можно наблюдать смену эпох либо сближения ее с другими искусствами, либо их расхождения, связанного с осознанием границ между ними. В рамках периодов сближения заметны различия, а иногда и противоположность тяготений словесного искусства к «изобразительности» или «музыкальности». Произведения такого двойственного типа побуждают науку к осознанию сходств и различий форм или образов смежных искусств. Проблема взаимного разграничения возникает именно в эпохи сближений, стимулирующих последующее историческое самоопределение и расхождение.

Первым серьезную классификацию видов искусств предложил Аристотель. Он исходил из того, что искусство – специфическая форма

подражания природе, и предлагал различать виды и жанры искусства исходя из ответов на три вопроса: **чему, чем и как** подражают.

Разграничение видов искусства по материальным средствам создания образов (Лессинг, Гегель, их продолжатели). В основу классификации Лессинга положен **пространственно-временной принцип**. О различиях словесного образа и образов, создаваемых другими искусствами, речь идет в широко известной классической работе Лессинга — трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Полемика Гердера с Лессингом: Гердер подверг критическому анализу общую логику рассуждений Лессинга, а затем по-другому интерпретировал те же примеры.

Гегель ввел в классификацию принцип историчности. До Гегеля все виды искусства рассматривались в некоторой условной одновременности, как если бы они появились все сразу и существовали бы равноправно в любую эпоху. Но на деле все не так. Античность более тяготела к скульптуре, Возрождение — к живописи, романтизм — к литературе и музыке. Гегель попытался объяснить движение искусства от одних форм к другим через соотношение природного и духовного.

Категориальная трактовка видов искусства в эпоху романтизма. Развивая эти традиции, современные исследователи нередко используют оппозицию «изобразительные искусства — экспрессивные искусства».

Искусства простые (односоставные) и синтетические (соединение слова, жеста и мелодии в фольклоре; ансамбли архитектуры, скульптуры, живописи; театр, кино, телевидение). Классификация односоставных видов искусств на пространственные, временные и пространственно-временные. Показательно, что эстетики, пытавшиеся разгадать тайну системы искусств, интуитивно начинали чаще всего с установления именно этого различия, хотя формулировали его по-разному: одни противопоставляли искусства «статичные» искусствам «динамичным», другие — искусства, создающие «произведения-предметы», и те, которые создают «произведения-процессы», и т. д. Мы же предпочитаем пользоваться понятиями «пространственные» и

«пространственно-временные», потому что они наиболее четко выражают лежащий в основе этого деления онтологический принцип.

Искусство все чаще рассматривается как особая знаковая система (см., напр., работы Ю. Лотмана и Б. Успенского) и используется семиотический принцип классификации видов искусств. При всей несомненной правомерности такого подхода необходимо сделать два важных уточнения: 1) искусство не исчерпывается тем, что является знаковой системой; семиотические качества характеризуют лишь одну сторону искусства, точнее, одну сторону художественной формы и должны рассматриваться поэтому как подсистема сложной и гетерогенной системы; 2) что касается самой семиотической интерпретации искусства, то в ней искусство должно представлять не столько как знаковая система, сколько как система знаковых систем, поскольку каждый вид искусства представляет собой самостоятельную и достаточно своеобразную систему образных знаков (именно поэтому так часто встречаются люди, прекрасно понимающие, например, язык музыки и совершенно не понимающие языка живописи, или, напротив, понимающие язык изобразительных искусств и не понимающие языка музыки или танца). А в таком случае неизбежно встает вопрос о *внутренней типологии художественно-образных знаковых систем*. В поисках этой типологии эстетики XVIII в. приходили довольно единодушно к выводу, что существует *два типа знаков* в искусстве — «естественные» и «искусственные» или «произвольные» и «непроизвольные».

Искусства изобразительные и экспрессивные обладают разными художественными возможностями. Изобразительные искусства – это искусства, которые более или менее наглядно воспроизводят явления действительности. Выразительные искусства – это искусства, которые передает ощущения / переживания, но не воспроизводит явления действительности непосредственно.

Эпос, пантомима, живопись, скульптура имеют между собой огромные различия, вытекающие из особенностей средств и способов воспроизведения жизни в каждом из них. И тем не менее все они — изобразительные искусства, во всех них существенные особенности национально-исторической жизни

осознаются в их внешних проявлениях. Недаром часто говорят о «картинности» и «пластичности» эпического изображения; недаром говорят в литературном смысле о «сюжетах» живописи и скульптуры; недаром эпическая литература так часто синтезируется с пантомимой и живописью (декорациями) и в единстве с ними исполняется на сцене в качестве пьес. Лирика, музыка, танец, архитектура также очень сильно отличаются друг от друга по средствам и способам воспроизведения жизни. Однако все это — экспрессивные искусства, осознающие существенные особенности «внутреннего мира» людей в их национально-исторической жизни. Недаром самое слово «лирика» произошло от названия музыкального инструмента (лиры); недаром, может быть, так много общего в интонационно-ритмическом строе поэзии, музыки, танца и они так легко синтезируются друг с другом. Недаром, наконец, говорят о том, что архитектура — это «застывшая музыка».

Искусства	Изобразительные	Экспрессивные
Временные	Эпическая словесность	Лирическая словесность, Музыка
Пространственно-временные	Пантомима	Танец
Пространственные	Живопись Скульптура	Архитектура

Литература как искусство слова, ее место в ряду искусств

Словесное искусство выделилось из фольклорного синтеза слова, жеста, мелодии. Решающая роль упрочения письменности в этом процессе. Художественная литература активно участвует в синтезах искусств (иллюстрированная книга, вокальное искусство, художественное чтение, драматические спектакли и звуковые фильмы).

Литература занимает особое место в классификации искусств. Все виды искусства до определенной степени ограничены в своих возможностях

материалом. Живопись пользуется только цветовыми сочетаниями на плоскости, скульптура – только объемными формами различной конфигурации даже киноискусство, оперируя одновременно движущимися формами, музыкальными созвучиями, словесными конструкциями и цветовыми сочетаниями, в данный момент не способно обеспечивать полный «эффект присутствия».

Это вид простого искусства, сочетающий в себе свойства и изобразительного, и выразительного. *Литература — искусство слова*, то есть в этом виде искусства материалом, из которого создаются образы, выступает слово. Слово является универсальным способом отображения и пересоздания мира. При помощи слов можно создать целостный образ объекта или явления, включающий в себя полную картину, получаемую при помощи всех органов чувств (зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса). Изобразительные возможности слова ничем в принципе не ограничены. Словом можно обозначить (и соответственно с помощью слов можно изобразить) все формы материального бытия — звучащие и беззвучные, объемные и бесплотные, многоцветные и бесцветные, статичные и динамичные и т. д. Вместе с тем, при всем могуществе слова, его возможности ограничены. Невещественность» словесных образов. В словесном изображении отсутствует наглядность и конкретно-чувственная достоверность. Пути преодоления писателем отвлеченности словесных знаков. Изобразительное начало литературы и его своеобразие. Знаковость слова преодолевается в художественной речи разными способами (проблема «невыразимого» в эстетике романтизма). Эстетические свойства звучащего слова, его «музыкальность». А.Потебня об иносказательности как источнике образности. В создании образов важна роль речевого контекста. Смысловая насыщенность, компактность и оперативность словесных изображений. Свообразие зримых картин в литературе. Исторические судьбы художественно-речевой пластики.

Речь в литературе становится предметом художественного изображения. Принципиальная особенность литературы состоит в том, что в любом

литературном произведении есть субъект речи (повествователь, рассказчик, лирический герой и т.п.) — тот, кому приписывается текст. Этот субъект речи не адекватен биографическому автору, он представляет собой определенную художественную функцию (образ-персонаж или безличный голос), которая состоит в том, чтобы быть посредником между читателем и вымышленным художественным миром произведения. Этот посредник-поводырь не нейтрален, он открыто или косвенно управляет зрением читателя, подсказывая ему эмоционально-оценочное отношение изображаемому миру.

В литературе объектом художественного освоения является «человек говорящий» (М.М. Бахтин), и это позволяет глубоко проникнуть в мир мыслей и чувств героев, постигать процесс протекания духовной жизни персонажа, изменения в характере. Отсюда и психологизм, «диалектика души», «текучесть характера» — открытия, которыми именно литература обогатила художественную культуру.

Монологи и диалоги – это воспроизведение мышления, мировоззренческих эмоций и интеллектуального общения. Формальные и функциональные различия между монологом и диалогом. Исторические судьбы речи как предмета художественного изображения. Однотипность (каноничность) речи персонажей и повествователей в ведущих жанрах древности и средневековья. Ораторская и разговорная речь в их преломлении словесным искусством. Риторика в ее воздействии на художественную литературу. Неавторская (чужая) речь в произведении. Разноречие и многоголосие в литературе.

Литературное произведение обращено к интонационному воображению читателя. Синтаксические конструкции (в их сочетании с предметно-логическим смыслом высказываний) как носители интонаций. Литература как искусство воспроизведения человеческих голосов. Художественная словесность и устная речь. Типы интонаций в поэтическом произведении. Сказ. Фонетические средства (звуковые повторы, паронимы) и их художественная функция. Проблема самостоятельной значимости звуков речи (фонем).

Возросшее значение звукописи в литературе XX в. Формальные и функциональные различия между поэзией и прозой.

Литература является временным искусством, воспроизводящим явления жизни в их развитии. Лессинг о действии как предмете поэзии. Художественное отражение и претворение времени писателями. Роль в литературе пространственных представлений. Освоение словесным искусством пространства и времени в их единстве. Хронотопа – это временные и пространственные представления, запечатленные в искусстве и составляющие единство. М.Бахтин выявил жанровое значение хронотопа и дал несколько определений этого понятия: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – «времяпространство»... нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)... Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию».

Место литературы в ряду искусств. Возрастание ее роли в культурно-художественной ситуации XIX-XX вв. Широта познавательных возможностей литературы, ее активная проблемность. Односторонность «литературоцентризма». Равноправие видов искусства. Соотношение кино и телевидения с литературой в художественной культуре второй половины XX в.

Дифференциация искусств и их синтез

Художественное развитие человечества включает в себя два встречных процесса. Первый идет от синкретизма (нерасчлененного, слитного искусства, в котором сочетались элементы танца, пения, музыки, театра, литературы) к образованию отдельных видов искусства. Исторический прогресс в искусстве — это, в частности, далеко не закончившийся и поныне процесс отпочкования и выделения видов искусства (в XX в., например, возникают и формируются как виды искусства кино, телевидение, промышленное искусство). Одновременно идет обратный процесс синтеза искусств. Эволюция искусства Для развития искусства равно плодотворны как вычленение собственной

специфики каждого из искусств, так и их синтез, взаимодействие муз, каждая из которых обретает свою неповторимость. Гете отмечал, что сами искусства, так же как их разновидности, родственны друг другу, они имеют известную ^ склонность к соединению, даже слиянию; но именно в том и заключается долг, заслуга, достоинство настоящего художника, что он умеет отделить отрасль, в которой он работает, от других, развить каждое искусство и каждый род искусства, исходя из них самих.

Выводы:

Существует множество классификаций видов искусства, причем основания для классификаций различны (семиотический, онтологический и др.). В этом смысле теории разных ученых не столько противоречат друг другу, сколько дополняют друг друга.

Литература занимает особое место в классификации искусств. Это вид простого искусства, сочетающий в себе свойства и изобразительного, и выразительного.

Литература является временным искусством, воспроизводящим явления жизни в их развитии.

Литература – искусство слова. Слово является универсальным способом отображения и пересоздания мира. При помощи слов можно создать целостный образ объекта или явления, включающий в себя полную картину, получаемую при помощи всех органов чувств (зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса). Речь обладает несравнимыми изобразительно-экспрессивными и познавательными возможностями. Она способна воссоздавать как «внесловесную» действительность, так и речевую деятельность людей, как внешние стороны жизни человека, так и его духовный мир.

Вопросы для самоконтроля:

1. Какие принципы классификации искусств существуют?
2. Насколько обосновано разделение искусств на изобразительные и экспрессивные, пространственные и временные?

3. К каким группам искусств относится литература. Приведите известные вам классификации?

4. Каковы изобразительные и выразительные возможности слова? В чем ограничены его возможности?

5. Какое место занимает литература в ряду искусств?

6. Приведите примеры живописного и музыкального в литературе.

ЛЕКЦИЯ 4. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ТЕКСТ. ИНТЕРТЕКСТ. ДИСКУРС

Аннотация. Основные понятия и предмет теоретической поэтики. Понятие произведения как единства артефакта и эстетического объекта. Категории целостности и смысловой завершенности произведения. Художественное произведение как «образ мира». Понятие образа мира, характеристика его субъективной и объективной сторон. Художественное произведение как система, состоящая из взаимосвязанных структурных уровней и их подсистем. Понятие текста, его структуры, семантики, семиотики. Концепция интертекстуальности. Понятие дискурса.

Ключевые слова: произведение, целостность, завершенность, образ мира, текст, структура, семантика, семиотика, интертекстуальность, дискурс.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой раскрывается соотношение понятий литературное произведение и текст, вводятся понятия, используемые для характеристики произведения и текста.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны прочитать и законспектировать статьи:

Гей Н.К. Категория художественности и метахудожественности в литературе // Литературоведение как проблема. М., 2001.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Список литературы:

Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Гиндин С.И. О понятии текста // Гиндин С.И., Леонтьева Н.Н. Проблемы анализа и синтеза целого текста в системах машинного перевода, информационных и диалоговых системах. М., 1978.

Гиндин С.И. Текст // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1063 – 1064.

Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX – XX вв. М., 2001.

Жинкин Н.И. Язык – речь – творчество. М., 1998.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Л., 1970. 384 с.

Михайлов Н.Н. Теория художественного текста. М., 2006.

Гиндин С.И. Текст // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стл. 1063 – 1064.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972

Серио П. Структура и целостность. М., 2001.

Теория литературы: Учеб. Пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. Заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. М., 2004. Т.1.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М., 1989, 1994.

Греймас А.-Ж., Курте Ж. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. – М., 1983. – С.483-550.

Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. Т. 1. – М., 1998. - 472 с.; Т. 2. - М., 1998.

Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М., 2004. С.138-139.

Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). – Тверь, 2002.

Арнольд И.В. Проблема диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (В интерпретации художественного текста). СПб., 1995.

Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001.

Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Использованные информационные ресурсы:

<http://philologos.narod.ru/texts.htm>

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

<http://www.bsu.ru/content/hecadem/chernets/chernets.pdf>

http://fictionbook.ru/author/mihail_girshman/literaturnoe_proizvedenie_teoriya_hudoje/read_online.html?page=1

Основные понятия и предмет теоретической поэтики

Основные значения слова «поэтика». Поэтику считают в первую очередь теорией литературного произведения, исследующей «возможные способы художественного воплощения замысла писателя и законы сочетания различных способов в зависимости от жанра, вида литературного и рода литературного» (Вяч.Вс Иванов), или «наукой о системе средств выражения в литературных произведениях», имеющей целью «выделение и систематизацию элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения» (М.Л. Гаспаров). Цитируемые формулировки касаются так называемой общей поэтики, которой противопоставляется поэтика историческая. Так понятая поэтика — теоретическая основа литературоведческого анализа художественных текстов (текстов

художественных произведений). Инструмент литературоведческого анализа — понятия поэтики. Каждое из них служит для того, чтобы выделить определенную форму художественного изображения и осознать ее в качестве таковой, т. е. сравнить различные тексты, в которых эта форма присутствует, и определить ее инвариантное значение. Предмет теоретической поэтики — состав литературного произведения, его организация и функции. Современные ученые используют при теоретических характеристиках литературного произведения понятия «поэтический мир», «структура», «текст» в качестве опорных.

По отношению к такому предмету, как произведение, можно выделить три основных тенденции. В одних случаях единственным объектом исследования поэтики признается *текст* произведения и его язык; тогда естественной опорой этой дисциплины считается лингвистика. При ином подходе наряду с текстом указывают в качестве предмета изучения *изображенный мир* (художественный, «поэтический») или же «эстетический объект». Наконец, иногда констатируется *принципиальная двойственность* художественного произведения и ставится вопрос о соотношении противоположных его аспектов.

Первый подход характерен для литературоведческого формализма и структурализма с их стремлением к максимальной объективности и точности научного изучения. Б.В. Томашевский считал задачей поэтики «изучение способов построения литературных произведений». Но поскольку «объектом изучения в поэтике является художественная литература», возникла необходимость отделить таковую от нехудожественной.

Во-первых, из всех результатов «словесной, или языковой, деятельности человека» ученый выделяет «фиксированные, сохраняемые словесные конструкции», начиная от пословиц и продолжая «конструкциями несколько большего объема». Специфика литературы тем самым усматривается прежде всего в наличии «закрепленной системы выражений», т. е. текста.

Однако не всякий текст, очевидно, относится к области «художественного». Поэтому, во-вторых, противопоставляются два вида литературных текстов: «проза», в которой высказывание имеет внешнюю объективную цель, и «поэзия», где речь идет о «предметах вымышленных и условных», так что «интерес направлен на само произведение». Первыми текстами занимается риторика, вторыми — поэтика.

Характер текста для ученого явно связан и с особой предметностью, и с определенной ценностной установкой. Но тем не менее носителем качества художественности он считает именно текст, правда, определенным образом структурированный: «Речь, в которой присутствует установка на выражение, называется *художественной* в отличие от обиходной *практической*, где этой установки нет». Но «сущность художественного произведения не в характере отдельных выражений, а в сочетании их в некоторые единства, в художественной конструкции словесного материала».

Нетрудно заметить, что если согласно первой из этих формулировок поэтика должна строиться на основе лингвистической стилистики, то конструкция текста в качестве носителя художественности в пределы лингвистики не входит.

В специальной статье «Поэтика» (1937) выдающегося чешского литературоведа Я. Мукаржовского утверждается, что поскольку «конечной целью всех вопросов, пусть даже сходных с проблематикой истории литературы, социологии и т. д.» для поэтики «всегда является освещение поэтической структуры», она тесно связана «с лингвистикой, наукой, которая изучает законы главнейшего материала поэзии — языка».

Ту же мысль, но в более жесткой формулировке находим в статье Р. Якобсона «Вопросы поэтики» (1973): «Можно сказать, что поэтика — это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности. <...> Предмет занятий лингвиста, анализирующего стихотворный текст, - «литературность», или, иначе говоря, превращение речи

в поэтическое произведение и система приемов, благодаря которым это превращение совершается».

Наконец, в большой работе Ц. Тодорова «Поэтика» говорится, что «объектом структурной поэтики является не литературное произведение само по себе: ее интересуют свойства того особого типа высказываний, каким является литературный текст», а «наиболее близкородственными ей оказываются другие дисциплины, занимающиеся изучением *типов текста* и образующие в совокупности поле деятельности *риторики*, понимаемой в самом широком смысле — как общая наука о текстах (*discours*)».

Достаточно очевидно, что первый подход к определению задач и предмета поэтики от начала 1920-х до середины 1970-х годов при некоторых вариациях сохраняет свою идентичность. Его влияние объясняется стремлением опереться на «объективные данные», которые и может предоставить текст, а также использовать давно проверенные на объективность методы работы с текстом как речевой структурой, разработанные риторикой и лингвистикой. Так, по формулировке М.Л. Гаспарова, «поскольку все средства выражения в литературе в конечном счете сводятся к языку», поэтика «может быть определена и как наука о художественном использовании средств языка. <...> Словесный (т. е. языковой) текст произведения является единственной материальной формой существования его содержания...».

Здесь мы можем заметить, что объективность и материальность не одно и то же. Событие общения автора и читателя, возникающее при восприятии текста, вполне объективно (существует не только в индивидуальном сознании читателя), хотя и не материально (в самом тексте его нет). Приведем замечания по этому поводу М.М. Бахтина: «Где находится государство? В психике, в физико-математическом пространстве, на бумаге конституционных актов? Где находится право? И тем не менее мы ответственно имеем дело и с государством, и с правом, более того — эти ценности осмысливают и упорядочивают как эмпирический материал, так и нашу психику, позволяя нам преодолеть ее голую психическую субъективность».

Подобно государству и праву, «содержание» произведения, творимое автором и сотворчески воссоздаваемое читателем, не субъективно, ибо связано с текстом, но и не материально, так как в самом тексте его нет: оно *интерсубъектно*.

Текст обеспечивает *возможность* общения. Но только в событии общения потенциально присутствующее в тексте содержание *реализуется*. Скажем, если поместить текст романа «Война и мир» на другой планете, т. е. лишить его читателей, то «материальная форма» обеспечит вовсе не «существование содержания», а лишь его возможность. Только эту последнюю и способны выявить самые объективные методы, такие, которые готовы «вычесть» сотворчество читателя.

Например, мы можем совершенно точно установить систему отклонений текста стихотворения от использованной в нем метрической схемы или прозаического текста от речевых норм той или иной эпохи, причем эти особенности были и будут неизменно присущи объекту исследования независимо от того, доступен ли он в тот или иной момент чьему-либо восприятию. Но как только мы захотим связать установленные факты с содержанием, объяснить, с какой целью автор создал те или иные особенности текста, нашим объектом уже окажется не только текст. Вместе с тем в процесс определения функций замеченных нами особенностей текста непременно будет вовлечен наш собственный опыт — жизненный и эстетический, т. е. наша субъективность.

Осознание неполной адекватности охарактеризованного нами первого пути своему предмету — художественному литературному произведению — приводит к разработке второго варианта, более компромиссного, а по сути — двойственного.

Он представлен, например, в работе В.М. Жирмунского «Задачи поэтики» (1919). Первостепенная важность для поэтики речевого или словесного материала произведения здесь объяснена соображениями двоякого рода. Во-первых, «поэтика есть наука, изучающая поэзию как искусство», а «всякое

искусство пользуется каким-нибудь материалом, заимствованным из мира природы...». Во-вторых, и этот исследователь стремится «при построении поэтики — исходить из материала вполне бесспорного».

Однако он вполне сознает, что наряду с «материальной» (в данном случае — речевой) структурой существуют также *нематериальный эстетический объект* и связанное с ним особое переживание. Отсюда итоговое компромиссное решение: хотя «исчерпывающее определение особенностей эстетического объекта и эстетического переживания, по самому существу вопроса, лежит за пределами поэтики как частной науки и является задачей философской эстетики», поэтика все же должна, исходя из «бесспорного материала» и «независимо от вопроса о сущности художественного переживания, изучать структуру эстетического объекта, в данном случае — произведения художественного слова».

В итоге, хотя причастность поэтики к философской эстетике не отрицается, ее основой признается лингвистика: «Поскольку материалом поэзии является слово ... каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики».

Понятие произведения

Произведение является итогом эстетического освоения действительности художником и выражением его эстетического отношения к ней. Все общие свойства и стороны искусства выступают в отдельном произведении в конкретном целостном воплощении.

Литературное произведение — это не только некий текст, но и воображаемая художественная реальность, запечатленная в тексте и намеченная посредством особым образом организованного текста.

Литературное произведение, существующее как завершённый текст, созданный на национальном языке, — результат творческой деятельности писателя. В составе произведений искусства выделяют «внешнее материальное произведение» (М.М. Бахтин, В.Е. Хализев), нередко называемое *артефакт*, т.е. нечто, состоящее из красок и линий, звуков и слов, и *эстетический объект*

— совокупность того, что является сущностью художественного творения, закреплено материально и обладает потенциалом художественного воздействия на зрителя, слушателя, читателя. *Произведение искусства* — единство эстетического объекта и артефакта.

«Текстоцентрический» и «произведениецентрический» подходы в литературоведении. Произведение представляет собой единство артефакта, т.е. «внешнее материальное произведение» (М.М.Бахтин, В.Е.Халиезев), и эстетического объекта. Текст в качестве речевой структуры — лишь один из аспектов художественного высказывания. Другой его аспект (или «полюс») — реализуемый благодаря определенной системе знаков *замысел*, который представляет собой *авторское отношение к ценностям*, — раскрывается в ситуации общения автора с читателем.

Онтологическое свойство произведения определяет **понятие целостности**: «Отличие целого от нецелого или целостности от нецелостности состоит вовсе не в том, что некий объект «достроен» или «не достроен» до своего окончания, завершения. Объект завершено целостен прежде всего идеально, в своем изначальном бытии, как нечто органическое, живое целеполагание в себе, - или мертворожденное, механически совокупное, состоящее из частей, взаимозаменяемых, взаимообособленных» (Н.Г.Гей). Единство произведения состоит в его существовании в виде отдельного текста, строго отграниченного от всех других текстов, имеющих свое заглавие, автора, начало и конец, сове художественное время.

Закон целостности предполагает предметно-смысловую исчерпанность, внутреннюю завершенность (полноту) и неизбыточность художественного произведения. С помощью фабулы, сюжета, композиции, образа, стиля, жанра литературного произведения складывается законченное в себе и развернутое в мир художественное целое. Особенно большую роль играет здесь композиция: все части произведения должны быть расположены так, чтобы они полностью выражали идею. Если сюжет, характер, обстоятельства, жанры и стиль —

своеобразные языки искусства, то произведение — «высказывание» на том или ином языке.

Смысловая завершенность произведения является его важнейшей структурной особенностью.

Художественное произведение – **«образ мира»**. Образ мира в художественном произведении — это образ Космоса, «сокращенная Вселенная». Генетически образ мира, создаваемый в художественном произведении, восходит к мифопоэтической модели мира, которая всегда носила «космографический» характер, то есть наглядно демонстрировала вселенский порядок, объясняла законы мироустройства, оправданность бытия. С возникновением художественного сознания произошла перестановка в мифопоэтической модели Космоса: в произведении искусства человек с периферии мироздания переместился в центр Космоса, а все явления вселенского универсума, которые в мифологии были воплощением знания о законах природы, разместились вокруг человека, приобрели ценностное значение по отношению к человеку — стали эстетической мерой его судьбы и поведения. (Уже в народных сказках солнце задерживалось на небе, чтобы помочь добру молодцу, совершающему доброе дело. А в шолоховском «Тихом Доне» Григорий Мелехов, только что похоронивший свою Аксинью, видит над собою черное солнце.) Образ мира как «человекоцентричный Космос» есть универсальная эстетическая мера, с которой искусство подходит к объективной действительности, пытаясь постигнуть ее смысл, ее благостность или враждебность духовной сути человека. Даже в тех произведениях, где заявляются концепции, ставящие под сомнение самый смысл бытия и существования человека: например, в искусстве барокко и модернизма — образ мира создается по контрасту с образом Космоса (как «минус-Космос»), как трагическая или саркастическая демонстрация Хаоса, беспорядка, бессмыслицы.

Образ мира, воплощенный в художественном произведении, всегда условен — он создается посредством определенных приемов, носящих

конвенциональный характер, т.е. определенного кода, одинаково понимаемого автором и читателем. Какого-то единого, универсального принципа организации литературного произведения в целостный образ мира не существует. Если в мифологиях происходит *непосредственное запечатление* мирового универсума (ареопаг олимпийских богов в греческой мифологии, образ Мирового Древа, Реки Жизни, Библейская мифология), то уже в героическом эпосе Гомера создается *«иллюзия всемирности»*. Если, например, в романе выпукло выступают характерные стороны художественной реальности, образуя некий *метафорический* образ мира, то художественный мир чеховского рассказа представляет собой своеобразную *синекдоху* — часть от целого как концентрированное и выразительное воплощение эстетической сущности всего целого. А, например, в лирическом стихотворении реалии только обозначены целой системой «сигналов», которые предназначены для того, чтобы вызвать у читателя определенные ассоциации (*ассоциативный фон*), и при их посредстве произвести перекодировку «глобальной модели мира», существующей в его сознании.

Художественный мир имеет субъективную («событие самого рассказывания») и объективную стороны («событие, о котором рассказано в произведении»).

В современном литературоведении утвердился взгляд на художественное произведение как на сложную систему, состоящую из следующих взаимосвязанных структурных уровней и их подсистем.

— *уровень концептуальный* (его подсистемы — тематика, проблематика, конфликт, идейный пафос);

— *уровень «внутренней формы»* (его подсистемы — субъектная и пространственно-временная организации художественного мира);

— *уровень «внешней формы»* (его подсистемы — речевая и ритмико-мелодическая организации текста).

Непосредственно воспринимается «внешняя форма», на ее основе складываются представления о предметных чувственно-наглядных и

эмоционально-невещественных образах, а возникающий из системы этих образов некий воображаемый художественный образ жизни (как «модель мира») становится воплощением определенной эстетической концепции действительности. Совершенно очевидна соотнесенность структурных уровней произведения с основными сторонами художественной деятельности: познавательно-оценочная сторона искусства осуществляется прежде всего через концептуальный уровень произведения, моделирующая - через уровень внутренней формы, а знаково-коммуникативная - через «внешнюю форму».

Понятие текста, его структуры, семантики, семиотики

Приведем одно из авторитетных определений понятия «текст»: «Текст <...> 1) письменная или печатная фиксация речевого высказывания или сообщения в противоположность устной реализации; 2) выраженная и закреплённая посредством языковых знаков (независимо от письменной или устной формы их реализации) чувственно воспринимаемая сторона речевого, в том числе литературного, произведения; 3) минимальная единица речевой коммуникации, обладающая относительным единством (целостностью) и относительной автономией (отдельностью). Т. во 2-м значении, являющийся одним из аспектов Т. в 3-м значении (а именно, его «планом выражения»), служит отправной точкой всех филологических процедур. <...> Организации худож. лит. Т. присуща особая сложность и полифункциональность, в нем активно используются те аспекты и ярусы структуры (см. *Структурная поэтика*), которые в других видах речевой коммуникации остаются ненагруженными, иррелевантными, а в результате *структура* художественного Т. приобретает многослойность со специфическими неиерархическими соотношениями между слоями...»⁹.

Текст (лат. *textus, textum* – ткань, сплетение, соединение) – строго организованная последовательность, соединение знаков, наделенные смыслом. В современной культурологии текстом называют как словесные, так и

⁹ Гиндин С.И. Текст // ЛЭС. С.436.

несловесные сообщения (ритуал, музыка, кинематограф, живопись и т.д.). С точки зрения современной философии и филологии «нет ничего вне текста» (Ж.Деррида), а поскольку, как считают структуралисты и постструктуралисты, все знание человека о себе и окружающем мире заключено в слове, то можно говорить и о тексте культуры (Ю.Лотман), и о тексте жизни (Р.Барт).

Структура текста (от лат. *structura* – взаиморасположение и связь составных частей, строение) - система отношений между элементами, составляющими данный *текст* и определяющими его особенности.

Принято выделять три основных принципа структурности: системность, модельность, иерархичность¹⁰. Системный характер структуры проявляется в том, что соотношение составляющих ее элементов таково, что изменение какого-либо из них влечет за собой изменение всех остальных. Другим признаком структуры является модельность, которая включает в себя доминирующие признаки текста. Доминанта понимается как фокусирующий компонент художественного произведения, который управляет, определяет и трансформирует остальные компоненты, обеспечивая тем самым интегрированность и специфичность структуры (Я.Мукаржовский, Р.Якобсон, Б.Эйхенбаум, В.Шкловский).

Структурированность заключается в наличии уровней («срезов»), состоящих из элементов, связанных отношениями со- и противопоставления; уровни находятся в иерархической соподчиненности. Например, Ю.М.Лотман выделял в лирическом стихотворении такие уровни, как: ритмический, фонемный, морфологический, грамматический, лексический, строфический. Другие ученые анализируют лирическое произведение по следующим уровням: эвфония, мелодика, ритм, поэтическая грамматика, поэтическая лексика, словесный образ, композиция (субъектная структура, точка зрения, время, пространство), жанр. Современный лингвистический анализ текста основной единицей полагает сложное синтаксическое целое, исследуя фонему, морфему,

¹⁰ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 12 – 13.

слово, словосочетание и высказывание с учетом выполняемых ими текстовых функций.

В силу иерархичности «одно и то же явление может выступать в одних связях как текст, а в других - как система, дешифрующая тексты более низкого уровня»¹¹. Благодаря иерархичности в любом художественном тексте можно выделить семантическую информацию, которая «допускает вполне точный перевод.., поскольку она основана на символах и законах универсальной логики, одинаковых во всех языках» и эстетическую, которая относится «не к универсальному набору символов, а только к набору знаний, общих для приемника и передатчика; она теоретически непереводаема на другой «язык» или в систему логических символов потому, что другого такого языка для передачи этой информации попросту не существует»¹².

Польский литературовед Е.Фарино полагает, что уровень (ряд, плоскость) образуют элементы, дифференцированные по какому-либо признаку (например, по признаку громкости: «оглушающий / беззвучный», света: «ослепительный / тусклый / угасающий»). Таким образом понимаемые уровни совсем не обязательно должны располагаться иерархически, они могут быть и параллельными, однопорядковыми (в отличие от уровней, выделяемых с точки зрения лингвистики).

Е.Фарино выделяет уровень лингвистический, или первичный, на котором реализуются лишь естественные законы языка и речестроения, и уровень сверхлингвистический, вторичный, задача которого перестроить первый и заставить его выдать неподвластную ему информацию¹³. Задача читателя - отыскать критерий организации текста на его вторичных уровнях. Но это чисто формальная задача. Следующий шаг - установить функцию, и тем самым и смысл обнаруженного критерия упорядоченности. Сами по себе критерии асемантчны, смысл полагается читателем. Е.Фарино дает следующее

¹¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 13.

¹² Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966. С. 202 -203.

¹³ Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 47.

определение структуры: «Вот эту внутритекстовую взаимоподчиненность всех вычленяемых свойств этого текста и его мира и их устремленность к систематике (упорядоченности по определенным критериям) и к взаимосемантизации мы и называем структурой произведения. В предлагаемом понимании структура не является ни формой произведения, ни содержанием. Она - динамический механизм порождения системности, а этим самым и информации»¹⁴.

Методика анализа структуры текста разработана Ю.М.Лотманом: первым шагом в изучении структуры текста является «выяснение *синхронных* соотношений конструктивных элементов различных уровней»¹⁵. На этом этапе текст рассматривается как изолированный, с точки зрения своей внутренней структуры, подчиненный одним и тем же правилам на всем своем протяжении. Следующий шаг – *диахронный* подход, акцентирующий внимание на изменении структуры во времени, в процессе восприятия, в т. ч. и в иной языковой и культурно-исторической среде.

Семиотика текста (греч. *semeion* – знак) – изучение текста как знаковой системы. Знак (от греч. *sema* – знак) – «материальный, чувственно воспринимаемый предмет (явление, событие, действие), выступающий в познании и общении людей в качестве представителя некоторого предмета или предметов, свойства или отношения предметов и используемый для приобретения, хранения, преобразования и передачи сообщений (информации, знаний) или компонентов сообщений какого-либо рода»¹⁶.

Ф. де Соссюром были введены основные понятия для описания знака – означающее, означаемое, значение. Означающее – то, что в знаке доступно восприятию (зрению, слуху). Означаемое – смысловое содержание в знаке, переданное означающим как посредником. По определению Бенвениста, «означающее – это звуковой перевод идеи, означаемое – это мыслительный

¹⁴ Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С. 47.

¹⁵ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 668.

¹⁶ Ветров А., Горский Д., Резников Л. Знак // Философская энциклопедия. Т.1-5. М., 1960 – 1970. С. 177 – 178.

эквивалент означающего»¹⁷. Значение – отношение между означающим и означаемым. Выделяют три свойства знаковости, присущие любой семиотической деятельности: конвенциональность (условность), референтность (соотносимость с замещаемой действительностью) и концептуальность (неотождествимость иным возможным в данном контексте смыслом).

В состав семиотики – науки о языковых и неязыковых знаках человеческой коммуникации – входят следующие дисциплины: 1. Семантика – учение о соотношениях между знаками (их материальным воплощением) соответственно последовательностью знаков и их значением, т.е. сообщаемой с их помощью информацией о предмете и явлении внешнего мира; 2. Синтактика – учение о связи между отдельными знаками (их материальным воплощением) и их возможными сочетаниями; 3. Прагматика – учение о связях и возможных комбинациях между знаками (их материальным воплощением) и их потребителями.

Семантика текста (от греч. *semantikos* - обозначающий) – смысловая сторона текста. С. т. формируется непосредственной соотнесенностью с реальной внеязыковой действительностью, ситуативной привязанностью и несводимостью общего смысла текста к значениям его элементов¹⁸. Каждый род словесного искусства характеризуется своей особой семантической структурой¹⁹.

Поскольку смысл знака не тождествен его значению, постольку С. т. реализовывается в акте восприятия. Восприятие «не есть понимание слов путем суммирования шаг за шагом словесных значений, оно есть следование за целостным смыслом говоримого, который всегда располагается за пределами сказанного»²⁰.

Семантика текста доступна читательскому восприятию, но не отождествляется с индивидуальным читательским осмыслением. «Никакая речь

¹⁷ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 93.

¹⁸ Гиндин С.И. Текст // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1063.

¹⁹ Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 5 – 45; 137 – 167.

²⁰ Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 262.

<...> не имеет смысла, если она не воспринимается как вариация чего-то общего, что разделяется говорящим и его слушателями»²¹. Всякий смысл «требуется множественности сознаний» (Бахтин); «актуализироваться он может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего»²²; смысл есть «истинная конвергенция (когда два направления мысли коснулись какой-нибудь стороны одной и той же правды)»²³.

Литературно-художественный текст – речевая грань литературного произведения, носитель художественной информации, который, в отличие от других знаковых систем, в процессе художественной коммуникации приводит не к потере, а к приращению смысла. Текст состоит из словесных знаков, которые объединяются в микротекстовые (например, отмеченная ремаркой пауза в тексте драматического произведения как минимальный отрезок текста) и макротекстовые единицы (национальная и мировая литература в целом в их полной хронологии). Как и любой текст, литературно-художественный текст обладает тремя основными признаками: выраженностью, фиксированностью в определенных знаках; отграниченностью, т.е. противопоставленностью всему, не входящему в его состав; структурностью²⁴. Его функция, как и любого другого текста, – быть средством коммуникации.

Выделяют два основных критерия, отличающих литературно-художественный текст от других вербальных текстов. Во-первых, в литературно-художественном тексте семантизируются все возможные связи между элементами и всякий элемент есть элемент смысла (Ю.М.Лотман). В литературно-художественном тексте актуализируются и становятся источником смысlopорождения те уровни структуры, которые остаются невостребованными в других текстах, например, визуальный облик текста, уровень его фонической

²¹ Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. М., 1994; Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 53.

²² Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 350.

²³ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. 1996. Т. 5. С. 317.

²⁴ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Л., 1970. С.67 – 69.

организации и др. Во-вторых, в литературно-художественном тексте значение слов определяется контекстом, тогда как в любом другом тексте контекст формируется совокупностью значений слов.

Концепция интертекстуальности

Интертекстуальность (И. - *inter* - между и *textum* - связь, ткань, текст) – 1) свойство, которое приобретают два и более *текста*, связанные друг с другом через механизм цитации; 2) принцип текстопостроения, в основе которого лежит опосредованная цитацией связь одного текста с другими.

Термин введен Ю.Кристева, теоретиком постструктурализма, на основе переосмысления работы М.Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», где автор, описывая диалектику существования литературы, отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой находится в постоянном «диалоге». Идея «диалога» была воспринята Ю.Кристева формалистически, как ограниченная исключительно сферой литературы, диалогом между текстами, т.е. интертекст. Концепция интертекста активно разрабатывалась в конце 60-х гг. постструктуралистским литературоведением.

Каноническую формулировку понятиям интертекстуальность и интертекст дал Р.Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. - все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее

поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»²⁵.

В трактовке Ю.Кристовой интертекст есть не «мозаика цитат», а результат реализации особой стратегии текстопостроения, в рамках которой цитирующиеся тексты «пересекают и нейтрализуют друг друга» в становящемся интертексте. В отличие от обычного цитатного текста, где цитата репрезентирует текст-источник, интертекст есть результат подобной «взаимонейтрализации». Процедуру возникновения интертекста Ю.Кристева называет «чтением-письмом»: интертекст пишется в процессе считывания чужих дискурсов и потому «всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)»²⁶.

Интертекст отличается от цитатного текста и тем, что автор в интертексте отказывается от своей авторитарной роли. Концепция И. тесно связана с теоретической «смертью субъекта» (М.Фуко), «смертью автора» (Р.Барт), а также «смертью» индивидуального текста, растворенного в явных или неявных цитатах, а в конечном счете и «смертью» читателя, «неизбежно цитатное» сознание которого столь же нестабильно и неопределенно, как безнадежны поиски источников цитат, составляющих его сознание.

Впоследствии сфера применения теории интертекстуальности и интертекста была расширена: она использовалась при анализе как художественных текстов разных эпох, так и нехудожественных, в частности, научных, текстов. Расширительная трактовка феномена интертекстуальности позволяет считать интертекстом любой текст, содержащий цитаты, *аллюзии* к другим текстам и *реминисценции* из них. Согласно этой трактовке, цитата «подключает» семантику цитируемого текста к тексту цитирующему, за счет чего усложняется и обогащается содержание последнего. Интертекстуальность становится свойством и древней, классической, и новой (новейшей) литературы

²⁵ Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С.102.

²⁶ Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р.Барта *S/Z*) // Барт Р. *S/Z*. М., 1994. С. 289 – 290.

(в т.ч. и нехудожественной). Интертекстами можно считать и труды современных ученых, авторы которых учитывают все то, что уже было написано по их теме.

В постструктуралистской теории феномен интертекстуальности ограничивает свою сферу применения литературой XX в., прежде всего литературой постмодернизма.

Интертекстуальность понимается в узком и широком смысле. В «широком» (Ю.Кристева, Р.Барт) и «узком» (Ж.Женетт и др.) значениях. В широком смысле слова интертекстуальность относится к числу универсальных категорий искусства и культуры в целом и трактуется как «слагаемое широкого родового понятия, так сказать, интер<...>альности, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе»²⁷. Таким образом, интертекстуальность – это фактор своеобразного коллективного бессознательного, определяющего деятельность художника вне зависимости от его воли, желания и сознания.

В узком смысле интертекстуальность – литературный прием, сознательно используемый писателями. Такое понимание интертекстуальности характерно для Ж.Женетт, предложившего пятичленную классификацию разных видов отношений между текстами: 1) интертекстуальность как «соприсутствие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.); 2) паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т.д.; 3) метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст; 4) гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого; 5) архитектстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов²⁸. Данная классификация дает возможность

²⁷ Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. Изд. 2. СПб., 1995. С. 11.

²⁸ Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С.104.

охарактеризовать механизмы литературных взаимодействий, опираясь на современный понятийно-терминологический аппарат и привлекая современные филологические теории. Методы интертекстуального анализа, направленные на поиск разнообразных «текстовых плоскостей», в том числе и иноязычных, инокультурных, позволяют пройти мимо внешних причин литературных взаимодействий и исторической описательности и определяют вхождение компаративистики в контекст современной семиотической культурологии.

Понятие дискурса

Дискурс (от *discourse* – последовательное изложение; беседа, разговор) – это, с одной стороны, практика текстопостроения, процесс создания, развертывания текста во времени и пространстве; с другой – это процедура осмысливания текста в акте художественной коммуникации, когда текст становится объектом чтения. Понятие введено и обосновано структуралистами и активно используется постструктуралистами.

Понятие дискурса приходит в литературоведении на смену понятию «текст» и определяется через сопоставление с текстом. Во-первых, понятие дискурс, в отличие от текста, подчеркивает динамический и диалогический характер процессов текстообразования в акте художественной коммуникации. Стихия текста – статика, стихия дискурса – диалогическая динамика.

Текст, взятый как объект, как совокупность и система языковых значений, «ускользает» от аналитических методик, принятых в литературоведении, - он может открываться аналитику только в процессе чтения, но коль скоро мы вчитываемся в текст, он «исчезает», и перед нами, в нашем сознании, формируется система смыслов и метасмыслов, осмысленный текст, иными словами - произведение.

Поэтому филологическая наука в настоящее время в большей мере интересуется не тем, что такое текст, а тем, как он «работает» - динамическим аспектом текста, самими процедурами текстообразования, «текстуальной практикой». Именно эти аспекты поэтики текста изучаются постструктурализмом. Текст для постструктуралиста не статичный пассивный

объект, а работа по означиванию смыслов и игра, «не структура, а структурообразующий процесс» (Барт), не система, которую можно описать в виде модели, а принцип систематизации языкового и речевого материала.

В современных гуманитарных науках термином «дискурс» именуют **коммуникативное событие**²⁹, т.е. «неслиянное и нераздельное» со-бытие субъекта, объекта и адресата некоторого единого высказывания³⁰.

Во-вторых, это понятие актуализирует роль внетекстовых структур в практике текстопостроения, создания, развертывания текста во времени и пространстве и его осмысливания.

Представляется, что с помощью именно понятия «дискурс» могут быть наиболее адекватно раскрыты механизмы межнациональных литературных контактов, а не понятий «текст» и «произведение», которые обычно использовались при описании логики и механизмов контактных взаимодействий, проникновения художественного текста в иноязычную и инокультурную среду, его адаптации к последней.

Когда говорят о дискурсе, то имеют в виду специфический способ организации речевой деятельности, поэтому нередко употребление дискурса как понятия, близкого стилю («литературный дискурс», «художественный дискурс», научный дискурс»).

Выводы:

Литературное произведение характеризуется глубокой двойственностью и разноприродностью составляющих его аспектов: текста и эстетического объекта (мира героя).

Литературное произведение характеризуется целостностью и смысловой завершенностью.

Закон целостности предполагает предметно-смысловую исчерпанность, внутреннюю завершенность и избыточность художественного произведения.

²⁹ Дейк Ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989. – С. 121-123.

³⁰ Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). – Тверь, 2002. – С.55.

Художественное произведение — это относительно завершённый образ мира, воплощающий определённую эстетическую концепцию действительности.

Литературно-художественный текст – речевая грань литературного произведения, носитель художественной информации, который, в отличие от других знаковых систем, в процессе художественной коммуникации приводит не к потере, а к приращению смысла.

Новым этапом в изучении поэтики текста является концепция интертекстуальности, которая направлена на разрушение представлений о единстве, целостности к системности текста.

Вопросы для самоконтроля:

1. Как соотносятся понятия произведение и текст?
2. Что такое целостность произведения?
3. Чем отличается смысловая завершенность произведения от его законченности или незаконченности? Приведите примеры, когда формальная незаконченность произведения не препятствовала его восприятию читателем в качестве целостного художественного явления?
4. Охарактеризуйте понятие образ мира?
5. Что такое текст? Какие понятия используются при характеристике текста?
6. Чем отличается литературно-художественный текст от других вербальных текстов?
7. Как соотносятся понятия текста и дискурса?
8. Раскройте узкое и широкое понимание интертекстуальности.

ЛЕКЦИЯ 5. СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В ЛИТЕРАТУРЕ. ПУТИ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Аннотация. Особый смысл и значение, которое приобретают понятия содержания и формы применительно к художественному творчеству. Три

подхода к определению характера взаимосвязи формы и содержания, сложившиеся в истории литературоведения: противопоставление содержания и формы, акцентирование их единства и тождества, относительности их разграничения. Понятие содержательной формы. Соотношение содержания и формы как соотношение не пространственное, а структурное. Использование категорий содержания, формы и материала. Использование формулы «нераздельности и неслиянности» при объяснении логически необъяснимого единства двух противоположных сторон художественного произведения в работах М.М.Бахтина и П.А.Флоренского.

Ключевые слова: содержание, форма, содержательная форма, материал, идея, текст, структура, жанр, стиль, прием.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой освещается история осмысления характера взаимосвязи формы и содержания в литературоведении.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны прочитать и законспектировать работу:

Бахтин М.М. «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Список литературы:

Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира // Проблемы литературной формы. Л., 1928.

Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб., 1994.

Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.

Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 2. М., 1964.

Есин А.Б. Содержание и форма литературного произведения // Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1998.

Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

Лосев А.Ф. Форма – стиль – выражение. М., 1995.

Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1992.

Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики. Сб. ст. М., 1983.

Тамарченко Н.Д. «Композиция и архитектоника» или «композиция и конструкция»? (М.М.Бахтин и П.А.Флоренский) // Литературоведение и литературоведы. Коломна, 1996.

Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Использованные информационные ресурсы:

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

<http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000033/st005.shtml>

<http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/leb/leb-8081.htm>

<http://hi-edu.ru/e-books/xbook384/01/part-004.htm>

Пути решения проблемы содержания и формы в литературоведении

Категории «содержание и форма» имеют всеобщий философский смысл. Они применимы к любым природным или общественным явлениям. Содержание и форма — категории, с общепhilosophической точки зрения, характеризующие любое явление природы в его целостности со стороны внутреннего (содержательного) и внешнего (формального) своеобразия.

Содержание — сущность явления, форма — способы ее (сущности) выражения. Эти положения распространяются и на произведения искусства, в том числе и на литературно-художественные произведения. Но в художественном творчестве понятия «содержание» и «форма» приобретают особый смысл и значение. Содержание и форма - категории, намеченные в древнегреческой эстетике (Аристотель о предмете подражания и его способах и средствах), упрочившиеся в философии и теории искусства XIX в. и преобразившие восходящую к античности антитезу «форма — материя».

В философский и литературоведческий обиход категории «форма» и «содержание» были введены лишь в XIX веке. До этого произведение всегда рассматривалось в его целостности. И такой подход к художественному произведению был вполне оправдан, ибо в нем форма органически связана с содержанием и расчленив эти две его составляющие можно лишь чисто абстрактно.

Категории содержания и формы, разработанные в системе Гегеля, стали важными категориями диалектики и неоднократно успешно применялись в анализе самых разных сложноорганизованных объектов. Давнюю и плодотворную традицию образует и применение этих категорий в эстетике и литературоведении. Содержание и форма представляют собой нерасторжимое диалектическое единство, в котором, по утверждению Гегеля, осуществляется динамика непрерывного взаимоперехода одной категории в другую (содержания в форму и формы в содержание).

Таким образом, произведение выступает, с одной стороны, как явление, а с другой — как процесс, совокупность взаимоотношений. Поэтому содержание и форму нельзя представлять как составные (тем более автономные) части произведения (явления) или как сосуд и его содержимое. В подлинно художественном произведении определенное содержание, вполне адекватное определенной художественной форме (и наоборот), существует только в их нерасторжимости. Конкретизация вопроса о составе категорий содержания и формы допустима лишь на теоретико-аналитическом уровне. Содержание

литературно-художественных произведений при этом рассматривается как совокупность их субъективно-смысловых (идейных) и объективно-предметных (тематических) значений, а форма — как выражающие эти значения словесно-образные структуры. Органический сплав субъективно-словесного и объективно-предметного (идейно-тематического) уровня произведения есть его содержание. Выражающая это содержание система образов, зафиксированная в словесных структурах, — форма. Содержание литературно-художественного произведения, выступающее в образной форме, тем самым отличается от содержания научных сочинений, выраженного в понятиях. Мастерство в достижении высокого уровня единства содержания и формы связано с природным дарованием (талантом) художника, композитора, писателя.

В теории литературы сложилось три подхода к определению характера взаимосвязи формы и содержания.

Акцентирование различий содержания и формы

Различение в одном и том же предмете (произведении) аспектов содержания и формы проводится с помощью пар понятий «что — как» или «внешнее — внутреннее» (форма — выражение, содержание — выражаемое).

Художественное содержание определяется как органическое единство запечатленных в произведении бытийных сущностей и жизненных явлений (тема, тематика) и авторского к ним отношения (идея, концепция, или, в иной терминологии, — проблематика и идейно-эмоциональная оценка). Идея выступает как доминанта и организующее начало произведения. Форма — это совокупность факторов художественного впечатления (способов, средств, приемов воплощения содержания), вторичная (определяемая) сторона произведения. Эстетически-впечатляющая форма является необходимым условием существования и функционирования произведения.

Содержание литературного произведения при данном подходе определяется как его сущность, духовное существо, а форма — как способ существования этого содержания. Содержание, иными словами, — это «высказывание» писателя о мире, определенная эмоциональная и мыслительная

реакция на те или иные явления действительности, форма — та система средств и приемов, в которой эта реакция находит выражение, воплощение, Несколько упрощая, можно сказать, что содержание — это то, что сказал писатель своим произведением, а форма — *как он это сделал*.

Форма художественного произведения имеет две основные функции. Первая осуществляется внутри художественного целого, поэтому ее можно назвать внутренней: это функция выражения содержания. Вторая функция обнаруживается в воздействии произведения на читателя, поэтому ее можно назвать внешней (по отношению к произведению). Она состоит в том, что форма оказывает на читателя эстетическое воздействие, потому что именно форма выступает носителем эстетических качеств художественного произведения. Содержание само по себе не может быть в строгом, эстетическом смысле прекрасным или безобразным - это свойства, возникающие исключительно на уровне формы.

Современная наука исходит из первичности содержания по отношению к форме. Применительно к художественному произведению это справедливо как для творческого процесса (писатель подыскивает соответствующую форму пусть еще для смутного, но уже существующего содержания, но ни в коем случае не наоборот — не создает сначала «готовую форму», а потом уже вливает в нее некоторое содержание), так и для произведения как такового (особенности содержания определяют и объясняют нам специфику формы, но не наоборот). Однако в известном смысле, а именно по отношению к воспринимающему сознанию, именно форма выступает первичной, а содержание вторичным. Поскольку чувственное восприятие всегда опережает эмоциональную реакцию и тем более рациональное осмысление предмета, более того - служит для них базой и основой, мы воспринимаем в произведении сначала его форму, а только потом и только через нее — соответствующее художественное содержание.

Литературоведы XX в. выделили три основных аспекта формы: предметно-образный слой («тематика» в терминологии 20-х гг.; предметная

изобразительность), стилистика (система словесно-художественных приемов, речевой строй), композиция (построение). Данная концепция формы соответствует положениям античных риторик.

Представители данной точки зрения утверждают, что подлинная содержательность формы открывается тогда, когда в достаточной мере осознаны принципиальные различия этих двух сторон художественного произведения, когда, следовательно, открывается возможность устанавливать между ними определенные соотношения и закономерные взаимодействия.

Плодотворным считается четкое противопоставление формы и содержания в структуре художественного целого. Другое дело, что сразу же необходимо предостеречь против опасности расчленять эти стороны механически. Существуют такие художественные элементы, в которых форма и содержание как бы соприкасаются, и нужны очень тонкие методы и очень пристальная наблюдательность, чтобы понять как принципиальную нетождественность, так и теснейшую взаимосвязь формального и содержательного начал. Анализ таких «точек» в художественном целом представляет, несомненно, наибольшую сложность, но одновременно — и наибольший интерес как в аспекте теории, так и в практическом изучении конкретного произведения.

Ряд литературоведов не принимают дихотомии «содержание — форма». Существуют опыты замены традиционных терминов другими (идея — структура; смысл — текст). Понимание формы (в ее соотнесенности с материалом) и ее функций представителями формальной школы. Опыты рассмотрения литературного произведения как явления многоуровневого (Н. Гартман, Р. Ингарден). Совместимость «многоуровневого подхода» с выделением в составе произведения его двух фундаментальных аспектов: концептуального, смыслового и структурно-текстового, формального.

*Акцентирование «органического единства» и
тождества содержания и формы*

При данном подходе подчеркивается относительность понятий «содержание и форма», ибо то, что выступает формой по отношению к явлениям одного порядка, становится содержанием по отношению к явлениям другого порядка. Так, искусство — это форма по отношению к общественному сознанию, которое в самом общем плане есть содержание искусства. Это самый широкий смысл понятий «содержание и форма» в искусстве. Но в отдельном произведении словесное выражение (ритм, сюжет, пространственно-временная организация и т.п.) — является формой по отношению к идейно-тематическому содержанию (идеям, проблемам, темам, конфликтам характерам, событиям), которое в данном произведении заключено. Это узкий смысл понятий «содержание и форма» в искусстве.

Соотношение содержания и формы — это соотношение не пространственное, а структурное. Форма — не скорлупа, которую можно снять, чтобы открыть ядро ореха — содержание. Если мы возьмем художественное произведение, то окажемся бессильны «указать пальцем»: вот форма, а вот содержание. Пространственно они слиты и неразличимы; эту слитность можно ощутить и показать в любой «точке» художественного текста. Возьмем, например, тот эпизод из романа Достоевского «Братья Карамазовы», где Алеша на вопрос Ивана, что делать с помещиком, затравившим ребенка псами, отвечает: «Расстрелять!». Что представляет собой это «расстрелять!» — содержание или форму? Разумеется, и то и другое в единстве, в слитности. С одной стороны, это часть речевой, словесной формы произведения; реплика Алеши занимает определенное место в композиционной форме произведения. Это формальные моменты. С другой стороны, это «расстрелять» есть компонент характера героя, то есть тематической основы произведения; реплика выражает один из поворотов нравственно-философских исканий героев и автора и, конечно же, она есть существенный аспект идейно-эмоционального мира произведения — это моменты содержательные. Так в одном слове, принципиально неделимом на пространственные составляющие, мы увидели

содержание и форму в их единстве. Аналогично обстоит дело и с художественным произведением в его целостности.

Второе, что следует отметить, это особая связанность формы и содержания в художественном целом. По выражению Ю.Н.Тынянова, между художественной формой и художественным содержанием устанавливаются отношения, непохожие на отношения «вина и стакана» (стакан как форма, вино как содержание), то есть отношения свободной сочетаемости и столь же свободного разъединения. В художественном произведении содержание безразлично к тому, в какой конкретно форме оно воплощается, и наоборот. Вино останется вином, нальем ли мы его в стакан, чашку, тарелку и т.п.; содержание безразлично по отношению к форме. Равным образом в стакан, где было вино, можно налить молоко, воду, керосин — форма «безучастна» к наполняющему ее содержанию. Не так в художественном произведении. Там связанность формальных и содержательных начал достигает наивысшей степени. Лучше всего это, может быть, проявляется в такой закономерности: любое изменение формы, даже, казалось бы, мелкое и частное, неминуемо и сразу же ведет к изменению содержания.

В соотношении содержания и формы, в строении формы и содержания в художественном произведении обнаруживается определенный принцип, закономерность.

Приемы и средства выполняют конструктивную и содержательную функции. В «неформалистическом» литературоведении XX в. упрочилась концепция содержательной формы.

Специфика взаимоотношений содержания и формы в произведении искусства породила особый термин, специально призванный отражать неразрывность, слитность этих сторон единого художественного целого — термин «содержательная форма». У данного понятия есть по меньшей мере два аспекта. Онтологический аспект утверждает невозможность существования бессодержательной формы или неоформленного содержания; в логике подобные понятия называются соотносительными: мы не можем мыслить одно

из них, не мысля одновременно другого. Несколько упрощенной аналогией может служить соотношение понятий «право» и «лево» — если есть одно, то неминуемо существует и другое. Однако для произведений искусства более важным представляется другой, аксиологический (оценочный) аспект понятия «содержательная форма»: в данном случае имеется в виду закономерное соответствие формы содержанию.

Очень глубокая и во многом плодотворная концепция содержательной формы была развита в работе Г.Д.Гачева и В.В.Кожина «Содержательность литературных форм». По мнению авторов, «любая художественная форма есть <...> не что иное, как отвердевшее, опредметившееся художественное содержание. Любое свойство, любой элемент литературного произведения, который мы воспринимаем теперь как «чисто формальный», был когда-то *непосредственно* содержательным». Эта содержательность формы никогда не исчезает, она реально воспринимается читателем: «обращаясь к произведению, мы так или иначе впитываем в себя» содержательность формальных элементов, их, так сказать, «прасодержание». «Дело идет именно о содержательности, об определенном *смысле*, а вовсе не о бессмысленной, ничего не значащей предметности формы. Самые поверхностные свойства формы оказываются не чем иным, как особым рода содержанием, превратившимся в форму»³¹. В.Кожин утверждает, что форма есть не что иное, как содержание в его непосредственно воспринимаемом бытии, а содержание есть не что иное, как внутренний смысл данной формы. Отдельные стороны, уровни и элементы литературного произведения, имеющие формальный характер (стиль, жанр, композиция, речь художественная, ритм), содержательный (тема, фабула, конфликт, характеры и обстоятельства, идея художественная, тенденция) или содержательно-формальный (сюжет) выступают и как единые, целостные реальности формы и содержания.

Как видно из этого высказывания, в некоторых случаях бывает весьма

³¹ Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1964. Кн. 2. С. 18-19.

трудно определить, формальным или содержательным является тот или другой элемент произведения. В этой связи обращают на себя внимание мысли одного из виднейших литературоведов и лингвистов XX в. Р.Якобсона о «звуковом символизме» в поэзии. Не только слова, но и звуки в поэзии, их комбинации, считает Р.Якобсон, могут нести семантическую нагрузку, т. е. обладать содержательностью. Концепция «звукового символизма» очень важна для понимания специфики именно поэтической художественной формы и ее отношения к художественному содержанию. Дело в том, что поэтическая форма отличается особым богатством, обилием и тонкостью оттенков. Для выражения научной истины предпочтительна сухая форма выражения. В идеале это формула. В художественном же творчестве, особенно в поэзии, скорее наоборот — содержание выражается с помощью метафор, многозначных, часто весьма туманных символов, неожиданных ассоциаций, сравнений и т. п. Следует различать художественную форму «вообще» (жанры, роды литературы и т.п.) и форму отдельного произведения. Общепринятые законы жанра, например, требуют соблюдения определенных требований формы. Уже Аристотель четко определил формальные требования того или другого жанра литературы. Начиная с эпохи романтизма, эти требования были ослаблены, хотя и не отпали совсем. Например, форма сонета, столь популярного в эпоху Возрождения, соблюдается и современными его авторами.

Однако сколь бы содержателен ни был тот или иной формальный элемент, сколь бы тесной ни была связь между содержанием и формой, эта связь не переходит *в тождество*. Содержание и форма — не одно и то же, это разные, выделяемые в процессе абстрагирования и анализа стороны художественного целого. У них разные задачи, разные функции, разная, как мы видели, мера условности; между ними существуют определенные взаимоотношения.

Неразрывную связь в художественном произведении формы с выраженным ею содержанием демонстрируют мотивы — наиболее значимые, повторяющиеся или варьирующиеся в произведениях (или их группах)

единицы формы в их смысловой наполненности. Единство взаимодействующих элементов художественной формы, соподчиненных данному содержанию, проявляется в категории стиля произведения. Произведение невозможно переоформить без внесения изменений в его содержание. Целостность литературного произведения подобна целостности живого существа (организма), а не рассудочно сконструированного предмета (механизма).

Категорий содержания, формы и материала

При обсуждении проблемы художественной формы в поле зрения исследователя присутствуют не два, а три понятия - **содержание, форма и материал**.

Данный подход можно найти в философской эстетике рубежа XVIII—XIX вв. в трудах Гегеля: «*Духовные* формы — вот что занимает здесь место чувственного и образует подлежащий формированию материал, подобно тому, как ранее это были мрамор, медь, цвет и музыкальные звуки». И далее: «Вот почему мы и назвали выше представление только *материалом* и стихией, которые лишь тогда становятся формой, адекватной поэзии, когда обретают благодаря искусству новый образ — ведь цвет и звук непосредственно как таковые еще не живописны и не музыкальны»³². Гёте принадлежит следующий афоризм: «Материал каждый видит перед собой, содержание находит лишь тот, кто нечто к этому прибавил, а форма для большинства — тайна»³³. Таким образом форма осмысливается в связи с фактической инородностью двух важнейших аспектов произведения: его «мира» (эстетического объекта) и его текста (организованного материала).

Второй этап разработки данной проблемы находим в философской эстетике первой четверти XX в. в трудах П.А. Флоренского и М.М. Бахтина. Флоренский пишет: «Организованное единство изобразительных средств», как, например, «диагональное деление картин Рубенса или центральная симметрия

³² Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д.Тамарченко М.: РГГУ, 2002. С. 64.

³³ Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д.Тамарченко М.: РГГУ, 2002. С. 59.

у Тинторетто» — это один аспект произведения, называемый *композицией*. Совершенно иной аспект — «план художественного произведения со стороны его смысла», т. е. также определенное единство, которое философ именуется *конструкцией*³⁴. В результате у П.А. Флоренского форма художественного целого предстает разрешением *антиномии* двух аспектов произведения и вместе с тем двух планов бытия: «оба единства суть антиномически сопряженные полюсы произведения, друг от друга неотделимые, как и несводимые друг на друга. Формула Совершенного Символа — "неслиянно и нераздельно" — распространяется и на всякий относительный символ, — на всякое художественное произведение». М.М. Бахтин утверждает: «...содержание и форма взаимно проникают друг друга, нераздельны, однако для эстетического анализа и неслиянны, то есть являются значимостями разного порядка...».

Постструктуралисты выступают с критикой традиционных представлений о единстве и целостности художественных произведений; ими вводится понятие деконструкции. В произведении осуществляется творческая воля писателя, и в нем присутствует непреднамеренное постижение реальности и неосознаваемого автором собственного самораскрытия.

Содержание произведения - единство его смысловой определенности и неопределенности.

Выводы:

В художественном творчестве понятия «содержание» и «форма» приобретают особый смысл и значение.

В теории литературы сложилось три подхода к определению характера взаимосвязи формы и содержания: акцентирование различий между содержанием и формой; акцентирование «органического единства» и тождества содержания и формы; применение формулы «нераздельно и неслиянно» для

³⁴ Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д.Тамарченко М.: РГГУ, 2002. С. 65 -66.

объяснения логически необъяснимого единства двух противоположных сторон художественного произведения.

Первые два подхода вызывают серьезные возражения, поэтому ряд литературоведов не принимают дихотомии «содержание — форма».

Возникает необходимость осмыслить форму в связи с фактической инородностью двух важнейших аспектов произведения: его «мира» (эстетического объекта) и его текста (организованного материала). Это приводит к мысли о большей продуктивности сочетания трех категорий: содержания, формы и материала.

Вопросы для самоконтроля:

1. Какие подходы к определению характера взаимосвязи формы и содержания сложились в истории литературоведения? Охарактеризуйте сильные и слабые стороны каждого из них.

2. «Соотношение содержания и формы — это соотношение не пространственное, а структурное» - как вы это понимаете?

3. Что такое «содержательная форма»? Раскройте в конкретном анализе содержательность формы литературного произведения.

4. Как соотносятся категории содержания, форма и материал?

5. Как может быть использована формула «нераздельность и неслиянность» при осмыслении содержания, формы и материала художественного произведения?

ЛЕКЦИЯ 6. ОБРАЗНАЯ ПРИРОДА ИСКУССТВА.

КЛАССИЧЕСКАЯ И НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ТЕОРИИ ОБРАЗА

Аннотация. Термин «образ» в философии, психологии, лингвистике, искусствознании. Важнейшие исторические варианты классической теории образа. Философская эстетика и поэтика рубежа XVIII-XIX вв. (Гегель). Психология и антропология рубежа XIX-XX вв. А.А.Потебня и А.Н.Веселовский. Образ — представление — понятие. Критика классической

теории образа (Л.С.Выготский). Неклассическая теория образа (М.М. Бахтин). Современная теория образа и практика анализа литературного произведения. Философско-литературоведческая трактовка понятия образ. Образ как система взаимоотношений. Структура художественного образа. Механизм образования словесного образа. Виды словесных образов.

Ключевые слова: отражение, образ, представление, понятие, знак, символ, познание, оценка, объективное, субъективное, рациональное, эмоциональное, изображение, выражение, реальное, вымышленное, конкретность, обобщенность, жизнеподобие, условность.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой раскрывается классическая и неклассическая теории образа, выявляются основные свойства художественного образа, его структура, механизм образования, виды словесных образов.

В качестве самостоятельной работы предлагается написать реферат по теме: «Образ и понятие», используя рекомендуемую литературу.

Для проверки усвоения темы предлагаются вопросы по теме.

Список литературы:

Аверинцев С. С. Знак, знамя, знамение // *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

Асмус В. Ф. Понятие // *Асмус В. Ф.* Избранные философские труды. М., 1969. Т. 1.

Барт Р. Из книги «Мифологии»; Воображение знака // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер, с франц. М., 1989.

Барт Р. Нулевая степень письма /Пер. с франц. //Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 1983.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Бирюков Б. В. Знак // *Философский энциклопедический словарь*. М., 1983.

Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Виноградов И. А. Образ и средства изображения // *Виноградов И. А.* Вопросы марксистской поэтики: Избранные работы. М., 1972.

Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. М., 1972. Ч. 1.

Гачев Г. Д. Образ в русской художественной культуре. М., 1981.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. (С. 162-166.)

Гердер И. Г. Критические леса...//Избр. соч. М.; Л., 1959. (С. 157-178.)

Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. (Введение.)

Днепров В. Д. О формах художественного обобщения // *Днепров В. Д.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980.

Кожин В. В. Слово как форма образа // Слово и образ: Сб. ст./Сост. В. В. Кожевникова. М., 1964.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999.

Моррис Ч. У. Основания теории знаков / Пер. с англ. //Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 1983.

Палиевский П. Внутренняя структура художественного образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 1. Образ, метод, характер. М., 1962.

Скиба В. А., Чернец Л. В. Образ художественный // Введение в литературоведение. М., 2004.

Платон. Государство // *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. (С. 295-298; 390-393.)

Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965. (Введение.)

Потебня А. А. Из записок по теории словесности // *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.

Потебня А. А. Из лекций по теории словесности // *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. М., 1990.

Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа // *Храпченко М. Б.* Горизонты художественного образа. М., 1982.

Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. (С. 472-485.)

Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Использованные информационные ресурсы:

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

http://narratology.at.ua/_ld/0/23_Vygotskiy-Psikh.pdf

<http://philologos.narod.ru/potebnja/poteb-main.htm>

http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0080.shtm

<http://philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>

Важнейшие исторические варианты классической теории образа

В аристотелевской теории *мимесиса* дано глубокое осмысление существенного отличия подражания жизни от простого ее отображения, поскольку просто повторить то, что «может быть по вероятности», или то, что «должно быть по необходимости», нельзя. Даже обращаясь к тому, «что было», произведение искусства никогда не является простым повторением имевших место событий. По Аристотелю, если поэту придется изображать действительно случившееся «он всё же останется сочинителем - ведь ничто не мешает тому, чтобы иные из случившихся событий были таковы, каковы они могли бы случиться по вероятности и возможности; в этом отношении он и будет их

сочинителем»³⁵. Принцип подражания жизни в художественном образе непременно включает в себя акт пересоздания изображаемого: оно предстает «в преображающем свете поэзии во всей полноте отдельных черт, самобытной истины и исторической действительности»³⁶. Поэтому определение реальности, создаваемой посредством художественного образа, как жизнеподобной имеет особый смысл. Художник творит новую реальность, в которой органическая связь элементов не определяется однозначно природной связью вещей, но подчиняется закономерностям художественным, проясняющим бесконечное многообразие жизненных возможностей. Реальность художественного образа представляет собой «вторую природу, но созданную чувствами и мыслями, совершенную по-человечески»³⁷.

Искусству, таким образом, присуща способность творить мир, восполняя прозаические законы человеческого повседневного существования законами поэтическими, которые связывают жизненную реальность с идеальной полнотой бытия. Без такого восполнения человеческое существование не может быть подлинно «целым». Искусство как раз реализует эту потребность: в пределах частной человеческой жизни оно хранит память о принадлежности человека Целому. Художественная реальность, стало быть, - это и специфическое бытие человека в целостности художественного образа, и специфическое бытие художественного образа в целостном мире человеческой жизнедеятельности. Вместе с тем такое осуществление художественной реальности в произведении искусства предполагает «внезаходимость» творца и созерцателя по отношению к изображаемым жизненным событиям, переживаниям, действиям, к «действительности познания и поступка» (М.М. Бахтин).

³⁵ Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М. 1978. С. 127.

³⁶ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. М., 1983. С. 331-332.

³⁷ Гете И.В. Об искусстве. М., 1975. С. 156.

В истории эстетики и поэтики можно выделить три основных эпохи: античность, рубеж XVIII-XIX вв. и рубеж XIX—XX вв. Оставляя в стороне первый, рассмотрим вкратце два последующих.

а) Философская эстетика и поэтика рубежа XVIII-XIX вв. Гегель.

В идеях Гегеля относительно природы и функций художественного образа можно выделить следующие моменты.

Во-первых, его трактовка этой категории — не психологическая, а философско-эстетическая: «...не само *представление* как таковое, но только художественная фантазия делает то или иное содержание поэтическим».

Во-вторых, Гегель противопоставляет два вида представления: поэзию и прозаическое, причем первое проявляется «как в выборе и расположении слов, так и в их звучании». Иначе говоря, художественный образ связан с особенностями материала.

В-третьих, поэзия, в отличие от мышления, — «примирение истинного с реальностью» не в мышлении, «а в форме самого реального явления, хотя и представляет реальное явление не только духовно» (здесь, видимо, философ имеет в виду различие между поэзией и, например, изобразительным искусством, которое представляет реальное явление не только духовно).

Эти положения — в той или иной форме и степени — были унаследованы дальнейшей теорией образа, в частности и в особенности в России.

б) Психология и антропология рубежа XIX-XX вв. Потебня и Веселовский.

Обратимся к определению литературного образа, которое дает А.А.Потебня: «...Создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного (в отличие от слова) ограниченного словесного образа (знака)». «... Поэтический образ каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено»³⁸.

³⁸ Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д.Тамарченко М.: РГГУ, 2002. С.45.

А.А. Потебня создал лингвopsихологическую теорию образа. В ней мы выделим следующие основные аспекты.

1) Аналогия между структурой слова и структурой художественного произведения (в связи с понятием «внутренняя форма слова»), которую ученый провел в книге «Мысль и язык» (1862).

2) Идея неизбежной субъективности передаваемого («представляемого») образом содержания произведения и его восприятия читателем.

3) Трактовка образа как «применения», соотнесения двух (конкретных) явлений с целью объяснить одно из них через другое.

Концепцию А.Н. Веселовского можно назвать антропологической или историко-психологической. Первым (исторически) типом образа Веселовский считал параллелизм.

В отличие от мифологического мышления он не строится на «отождествлении человеческой жизни с природной», но не представляет собой также сравнения, «предполагающего сознание раздельности сравниваемых предметов». Его основа — «сопоставление по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется, — так в малорусской песне». В свою очередь, такое сопоставление возможно потому, что «...в тех явлениях и объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни»³⁹. Иначе говоря, первый тип образа возникает на переходе от изначальной целостной (синкретической) формы мышления к мышлению аналитическому.

В контексте сравнения искусства как мышления в образах с наукой — высшей формой понятийного мышления — отчетливо просматривается разница между художественным образом и понятием. Понятие выделяет в предмете общие, существенные (родовые, видовые и др.) черты. И тем не менее понятийное и образное мышление следует не противопоставлять, но сопоставлять, ибо они, будучи разными способами освоения действительности,

³⁹ Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д.Тамарченко М.: РГГУ, 2002. С.46.

дополняют друг друга. Еще Белинский видел отличие науки от искусства в том, что ученый «доказывает», а поэт «показывает», «и оба убеждают: только один логическими доводами, другой — картинами». Наука апеллирует к объективным закономерностям, искусство — к мироощущению человека, его настроению, жизненному опыту, расширяя и обогащая его, стимулируя деятельность сознания, утоляя многие желания, погружая его в жизнь других людей, общества, природы. Наука для своего понимания требует знания (подчас немалого), которым обладают не все; для постижения искусства нужна также подготовка, жизненный опыт. И все же понимающих поэта больше, чем понимающих ученого, ибо искусство воспринимается *всеми* пластами сознания, а не только разумом, всей палитрой душевной жизни. Художественный образ, с одной стороны, это ответ художника на интересующие его вопросы, а с другой — это и новые вопросы, порождаемые недосказанностью образа, его субъективной природой.

Глубокая внутренняя противоречивость классической теории образа обусловлена признанием его в первую очередь познавательной функции, т. е. его одноприродности (или единственности) с понятием.

С критикой классической теории образа выступил Л.С. Выготский.

Во-первых, в теории Потебни и Овсянико-Куликовского обнаруживается односторонний *интеллектуализм*. Художественное произведение в их трактовке оказывается таким же познанием и объяснением жизни, как и наука; разница лишь в *иносказательности* первого. По мнению Л.С. Выготского, в этой теории «все психологическое действие художественного произведения без остатка может быть сведено на эту окольность пути»⁴⁰.

Во-вторых, каково бы ни было психологическое воздействие произведения на читателя, оно остается лишь при условии *сохранения формы* произведения, которая связана со специфически организованным его материалом (приводятся мысли Л. Толстого о «лабиринте сцеплений» и о

⁴⁰ Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д.Тамарченко М.: РГГУ, 2002. С. 47.

необходимости, для того чтобы передать содержание «Анны Карениной», пользоваться «теми же словами»). По словам Выгодского, «ни Потебня, ни его ученики ни разу не показали, чем объясняется совершенно особое и специфическое действие художественной формы» и не ответили на вопрос, почему *«только в данной своей форме художественное произведение оказывает свое психологическое воздействие»*⁴¹.

В-третьих, «...само по себе произведение никогда не может быть ответственно за те мысли, которые могут появиться в результате его ... задача состоит в том, чтобы показать, что мы не только толкуем по-разному художественные произведения, но и по-разному их переживаем. <...> Наконец, что самое важное, субъективность понимания, привносимый нами от себя смысл ни в какой мере не являются специфической особенностью поэзии — он есть признак всякого вообще понимания»⁴².

Критика Выготского показывает, что по сравнению с классической теорией образа для уяснения специфики искусства, в частности словесного, более продуктивны категории формы и содержания (особенно в их соотносительности с материалом произведения). Однако существовали также иные возможности осмысления образной природы искусства.

Неклассическая теория образа

Неклассическую теорию образа создает М.М.Бахтин, обосновавший концепцию гротескной нормы «двутелого тела» — образа, строящегося на переходе границ и воплощающего перемену.

Приведем соответствующие формулировки из широко известной книги М.М. Бахтина о Рабле: «В отличие от канонов нового времени, гротескное тело не отграничено от остального мира, не замкнуто, не завершено, не готово, перерастает себя самого, выходит за свои пределы. Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, то есть где мир входит в

⁴¹ Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д.Тамарченко М.: РГГУ, 2002. С. 48.

⁴² Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д.Тамарченко М.: РГГУ, 2002. С. 48.

тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир, то есть на отверстиях, на выпуклостях, на всяких ответвлениях и отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос. Тело раскрывает свою сущность как растущее и выходящее за свои пределы начало только в таких актах, как совокупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение. Это — вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело, это — звено в цепи родового развития, точнее — два звена, показанные там, где они соединяются, где они входят друг в друга»⁴³.

Противостоящий гротескной концепции тела «литературный и изобразительный канон "классической" античности, который лег в основу эстетики Ренессанса и оказался далеко не безразличным для дальнейшего развития искусства», ученый характеризует следующим образом: «Тело этих канонов прежде всего — строго завершенное, совершенно готовое тело. Оно, далее, одиноко, одно, отграничено от других тел, закрыто. Поэтому устраняются все признаки его неготовности, роста и размножения. <...> Возраст предпочитается максимально удаленный от материнского чрева и от могилы, т. е. в максимальном удалении от "порога" индивидуальной жизни. Акцент лежит на завершенной самодовлеющей индивидуальности данного тела. Показаны только такие действия тела во внешнем мире, при которых между телом и миром остаются четкие и резкие границы; внутрителесные действия и процессы поглощения и извержения не раскрываются. Индивидуальное тело показано вне его отношения к родовому народному телу»⁴⁴.

Таковы основные ведущие тенденции канонов нового времени. Вполне понятно, что с точки зрения этих канонов тело гротескного реализма представляется чем-то уродливым, безобразным, бесформенным. В рамки "эстетики прекрасного", сложившейся в новое время, это тело не укладывается».

⁴³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С.31-32.

⁴⁴ Тмарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001. С. 138 – 147.

В итоге исследователь подчеркивает равноценность и самостоятельную значимость обеих эстетических норм: «Классический канон нам художественно понятен, мы им до известной степени еще сами живем, а гротескный мы уже давно перестали понимать или понимаем его искаженно. <...> Недопустимо истолковывать его в духе норм нового времени и видеть в нем только отклонение от них. Гротескный канон нужно мерить его собственной мерой»⁴⁵.

Современная теория образа и практика анализа литературного произведения

Несомненное практическое значение имеет в первую очередь философско-литературоведческая трактовка художественного образа. Различные ее варианты сводятся к тому, что соотнесение друг с другом, со- или противопоставление каких-либо признаков, предметов, явлений, сил или начал — универсальный принцип художественного изображения и «ядро» структуры любого произведения.

Примером философско-литературоведческой трактовки образа может служить статья И.Б. Роднянской в «Философской энциклопедии». Интересующее нас понятие здесь раскрывается как единство многообразных противоположностей, сочетание взаимоотрицающих свойств и функций: образ — это продукт воображения и в то же время самостоятельный целостный предмет (некое «образование»), его бытие самодостаточно и вместе с тем зависимо, поскольку «отображает» *иное* бытие («прообраз»); художественное произведение в качестве образа — и данность, и процесс; образ — «тождество иносказания и тавтологии, многозначности и определенности, познания и оценки»⁴⁶.

Показательна последняя формулировка: образ не просто единство (сопряженность, взаимосвязь), но даже *тождество* (нерасторжимая слитность) *противоположностей*. Парадоксальная формула «различное тождество»

⁴⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 35-36.

⁴⁶ Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д.Тамарченко М.: РГГУ, 2002. С. 42 – 43.

характеризует обычно мифологическую картину мира и свойства «дологического» сознания, создавшего миф.

Благодаря обращению к этим свойствам и категориям автору рассмотренного определения удалось обойти главный камень преткновения — противопоставление науки и искусства, познания в понятиях и познания образного. Ведь в таком понимании «образ» — структура, сложившаяся до исторического расхождения научного и художественного способов освоения мира; современными авторами (писателями и поэтами) эта структура лишь возрождается, реставрируется, но не создается впервые.

Художественный образ определяется как конкретно-чувственная форма воспроизведения и преобразования действительности. Образ передает реальность и в то же время создает новый вымышленный мир, который воспринимается нами как существующий на самом деле. «Образ многолик и многосоставен, включая все моменты органического взаимопревращения действительного и духовного; через образ, соединяющий субъективное с объективным, сущностное с возможным, единичное с общим, идеальное с реальным, вырабатывается согласие всех этих противостоящих друг другу сфер бытия, их всеобъемлющая гармония»⁴⁷.

Особенности словесного образа, обеспечивающие его способность к конкретно-чувственному выражению сущности явлений и их эстетической оценке: художественный образ отражает как содержание познаваемого явления, так и содержание личности художника в их взаимопроникновении и выражает всеобщие закономерности жизни в вымышленном индивидуальном явлении. Являющуюся в художественном образе жизненную сущность нельзя показать как заранее готовый объект, её можно только вообразить, т. е. создать такой образ глубинного, неизобразимого и невыразимого содержания, в котором оно все же явится доступным для непосредственного созерцания. Этим объясняется

⁴⁷ Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 252.

центральная роль воображения в характеристике специфических отношений искусства и действительности.

Структура художественного образа. Виды словесных образов

Художественный образ — формально-содержательная категория, отражающая эстетические свойства мира в их конкретно-чувственном многообразии. Единство «предметного» и «идеального» в художественном образе — универсальное свойство всех видов изящных искусств. «Самодостаточность» образов искусства в отличие от других видов образности, имеющих вспомогательное значение иллюстрации (научной, рекламной, публицистической) и фактографии (мемуарной, документальной).

Структура художественного образа представляет собой диалектическое единство целого комплекса противоположных начал: познания и оценки, объективного и субъективного, рационального и эмоционального, изображения и выражения, реального и вымышленного, конкретности и обобщенности, жизнеподобия и условности.

Художественный образ имеет специфический обобщающий и ценностный смысл. Образ — это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение.

Художественный образ всегда несет в себе обобщение, т. е. имеет ***типическое*** значение. Если в самой действительности соотношение общего и единичного может быть различным (в частности, единичное может и затемнять общее), то образы искусства суть яркие, концентрированные воплощения общего, существенного в индивидуальном.

Художественное обобщение в творческой практике принимает разные формы, окрашенные авторскими эмоциями и оценками. Художественный образ ***экспрессивен***, т. е. выражает идейно-эмоциональное отношение автора к предмету. Он обращен не только к уму, но и к чувствам читателей, слушателей, зрителей. По силе эмоционального воздействия *изображение* обычно превосходит *рассуждение*, даже патетическую речь оратора. Важнейшими

видами идейно-эмоциональной оценки являются *эстетические категории*, в свете которых писатель (как и любой человек) воспринимает жизнь; он может ее *героизировать* или, напротив, обнажить *комические* противоречия; подчеркнуть ее *романтику* или *трагизм*; быть *сентиментальным* или *драматичным* и т. д. Для многих произведений характерна эмоциональная полифония.

Художественный образ воспринимается и оценивается как некая *целостность*, хотя бы он был создан с помощью одной - двух деталей.

Художественный образ *самодостаточен*, он есть форма выражения содержания в искусстве. Будучи воплощением общего, существенного в индивидуальном, художественный образ может порождать различные толкования, включая такие, о которых не помышлял автор. Эта его особенность вытекает из природы искусства как формы отражения мира сквозь призму индивидуального сознания. Образность искусства создает объективные предпосылки для споров о смысле произведения, для его различных интерпретаций, как близких к авторской концепции, так и полемичных по отношению к ней.

Неисчерпаемость образа,— удивительное его свойство, которое позволяет извлекать из одной и той же мысленной картины тысячу неожиданных, непредвиденных и новых мыслей.

По характеру обобщенности художественные образы можно разделить на индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы и архетипы.

Индивидуальные образы характеризуются самобытностью, неповторимостью. Они обычно являются плодом воображения писателя. Индивидуальные образы чаще всего встречаются у романтиков и писателей-фантастов. Таковы, например, Квазимодо в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго, Демон в одноименной поэме М.Лермонтова, Воланд в «Мастере и Маргарите» М.Булгакова.

Характерный образ, в отличие от индивидуального, является

обобщающим. В нем содержатся общие черты характеров и нравов, присущие многим людям определенной эпохи и ее общественных сфер (персонажи «Братьев Карамазовых» Ф.Достоевского, пьес А.Островского, «Саги о Форсайтах» Дж.Голсуорси).

Типичный образ представляет собой высшую ступень образа характерного. Типичное — это наиболее вероятное, так сказать, образцовое для определенной эпохи. Изображение типичных образов было одной из главных целей, равно как и достижений, реалистической литературы XIX в. Например, отец Горио и Гобсек Бальзака, Анна Каренина и Платон Каратаев Л. Толстого, мадам Бовари Г. Флобера и др. Порой в художественном образе могут быть запечатлены как социально-исторические приметы эпохи, так и общечеловеческие черты характера того или иного героя (так называемые вечные образы) — Дон Кихот, Дон Жуан, Гамлет, Обломов, Тартюф.

Образы-мотивы и топосы выходят за рамки индивидуальных образов-героев. Образ-мотив — это устойчиво повторяющаяся в творчестве какого-либо писателя тема, выраженная в различных аспектах с помощью варьирования наиболее значимых ее элементов («деревенская Русь» у С.Есенина, «Прекрасная Дама» у А.Блока).

Топос (греч. *topos* — место, местность, букв. значение — «общее место») обозначает общие и типичные образы, создаваемые в литературе целой эпохи, нации, а не в творчестве отдельного автора. Примером может служить образ «маленького человека» в творчестве русских писателей — от Пушкина и Гоголя до М.Зощенко и А.Платонова.

В последнее время в науке о литературе очень широко используется понятие «**архетип**» (от греч. *arche* — начало и *typos* — образ). Впервые этот термин встречается у немецких романтиков в начале XIX в., однако подлинную жизнь в различных сферах знания дали ему работы швейцарского психолога К. Юнга (1875 - 1961). Юнг понимал «архетип» как общечеловеческий образ, бессознательно передающийся из поколения в поколение. Чаще всего архетипами являются мифологические образы. Последними, по Юнгу,

буквально «нашпиговано» все человечество, причем архетипы гнездятся в подсознании человека, независимо от его национальности, образования или вкусов.

Гениальные («визионарные», по терминологии Юнга) писатели не только носят в себе эти образы, как и все люди, но и способны их репродуцировать, причем репродукция не является простой копией, а наполняется новым, современным содержанием. В этой связи К.Юнг сравнивает архетипы с руслами пересохших рек, которые всегда готовы наполниться новой водой. В понятие архетип Юнг включает не только образы мифологических героев, но и общечеловеческие символы - огонь, небо, дом, дорога, сад и т. п. В значительной степени к юнгианскому пониманию архетипа близок широко распространенный в литературоведении термин «мифологема» (в англоязычной литературе — «мифема»). Последний, подобно архетипу, включает в себя как мифологические образы, так и мифологические сюжеты или их части.

Много внимания в литературоведении уделяется проблеме соотношения образа и символа. Проблема эта осваивалась еще в Средние века, в частности, Фомой Аквинским (XIII в.) Он считал, что художественный образ должен отражать не столько видимый мир, сколько выражать то, что нельзя воспринять органами чувств. Так понятый образ фактически превращался в символ. В понимании Фомы Аквинского этот символ был призван выражать прежде всего божественную сущность. Позже, у поэтов-символистов XIX—XX вв., образы-символы могли нести и земное содержание («глаза бедняков» у Ш. Бодлера, «желтые окна» у А. Блока). Художественный образ не обязательно должен быть «сухим» и оторванным от предметной, чувственной реальности, как это прокламировал Фома Аквинский. Блоковская Незнакомка — пример символа и одновременно полнокровный живой образ, отлично вписанный в «предметную», земную реальность.

Философы и литераторы (Вико, Гегель, Белинский и др.), определявшие искусство как «мышление в образах», несколько упрощали сущность и функции художественного образа. Подобное упрощение характерно и для

некоторых современных теоретиков, в лучшем случае определяющих образ как особый «иконический» знак. Очевидно, что посредством образов не только мыслят (или мыслили первобытные люди, как справедливо отмечал Дж. Вико), но и чувствуют, не только «отражают» действительность, но и творят особый эстетический мир, тем самым изменяя и облагораживая мир реальный.

Функции, выполняемые художественным образом, многочисленны и чрезвычайно важны. Они включают в себя эстетические, познавательные, воспитательные, коммуникативные и др. возможности. Ограничимся лишь одним примером. Иногда созданный гениальным художником литературный образ активно воздействует на саму жизнь.

Роль творческой фантазии автора в создании художественного образа. Первичная условность и экспрессивность образов искусства, обращенных к личному эмоциональному воображению и рассчитанных на «сотворчество» читателя, зрителя, слушателя. Художественное произведение – это «диалог с каждым, стоящим перед ним человеком» (Гегель). Внутреннее родство акта творчества и восприятия. Значение искусства, обогащающего опыт конкретно-чувственного общения личности с миром, для развития ее мирозерцания и целостного нравственного самоопределения.

Художественность – специфическое свойство произведения искусства и как его совершенство.

Говоря о художественно образе, следует помнить о существенных отличиях художественной литературы, с одной стороны, от различных видов изобразительного искусства (живопись, скульптура, кино и т.п.), с другой стороны, - от музыки. Важным для конкретизации внутренней структуры словесно-художественного образа является известное рассуждение Л.Н.Толстого о «лабиринте сцеплений», основа которого составлена «не мыслью..., а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно -

словами описывая образы, действия, положения»⁴⁸. «Посредственно словами» - это не значит, что литературный образ существует вне слов или над словами. Художественный образ преобразует слово как материал в новую форму существования. Язык, речь воплощают образный смысл постольку, поскольку образный смысл творит художественный язык. Но это не творчество особого, небывалого языка, а «творчество в языке», развитие его исконной творчески-деятельной природы, благодаря которой писатель воплощает в слове художественный мир, а читатель становится причастным этому миру.

Механизм образования словесного образа — ассоциативная связь двух и более значений, заключенных внутри речевого сообщения (слова, синтагмы, фразы и т.п.). Способы ассоциативного соотнесения очень разнообразны — они осуществляются как «внутри слова» (между звуковыми, морфологическими, семантическими аспектами слова), так и «посредством слова» (между представлениями, вызываемыми соотносимыми словами). Наиболее характерны следующие *виды словесных ассоциативных связей*:

— ассоциативная связь между звуковой оболочкой слова и его лексическим значением;

— между «внутренней формой» слова (этимологией) и его прямым значением;

— между основным значением слова и его дополнительным значением;

— между прямым значением слова и его новым значением, вытекающим из данного контекста;

— и вплоть до ассоциативного связывания между собою развернутых представлений, данных в едином речевом сообщении.

Эстетический смысл возникает именно на пересечении разных значений, в месте «сцепления» — в свете одного значения открывается красота или безобразие, трагичность или комизм, возвышенность или низменность другого.

Виды словесных образов (по уровням художественного текста):

⁴⁸ Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955. С. 155.

- фонические и ритмические образы (аллитерации, ассонансы, анафоры и т.п.);
- лексические образы (слово-образ);
- предметные образы (деталь, подробность, интерьер, пейзаж);
- характер (образ-персонаж);
- произведение как «образ мира».

Выводы:

Глубокая внутренняя противоречивость классической теории образа обусловлена признанием его в первую очередь познавательной функции, т. е. его одноприродности (или единосущности) с понятием.

Несомненное практическое значение имеет в первую очередь философско-литературоведческая трактовка художественного образа. Различные ее варианты сводятся к тому, что соотнесение друг с другом, со- или противопоставление каких-либо признаков, предметов, явлений, сил или начал — универсальный принцип художественного изображения и «ядро» структуры любого произведения.

Художественный образ — формально-содержательная категория, отражающая эстетические свойства мира в их конкретно-чувственном многообразии.

Структура художественного образа представляет собой диалектическое единство целого комплекса противоположных начал: познания и оценки, объективного и субъективного, рационального и эмоционального, изображения и выражения, реального и вымышленного, конкретности и обобщенности, жизнеподобия и условности.

Художественный образ — формально-содержательная категория, отражающая эстетические свойства мира в их конкретно-чувственном многообразии.

Вопросы для самоконтроля:

1. Дайте определения понятия образ в философии, психологии, литературоведении.

2. Соотнесите понятия образа и знака, образа и символа.
3. Сопоставьте образ и понятие.
3. Охарактеризуйте классическую теорию образа. В чем ее противоречивость.
4. Каковы основные положения неклассической теории образа?
5. Какова структура художественного образа?
6. Какие виды образов вы знаете?

ЛЕКЦИЯ 7. АВТОР КАК ПОНЯТИЕ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Три основных аспекта осмысления термина «автор»: реальный автор произведения, «образ автора» и «автор» как субъект творческой активности. Автор как участник эстетического события, носитель концепции, выражением которой является все произведение в целом. Проблема отношений автора как конкретно-эмпирической личности, автора-творца и автора в художественном тексте. Автор-творец и вторичные изображающие субъекты: образ автора, повествователь и рассказчик. Понятие субъектной организации текста. Концепция смерти автора.

Ключевые слова: автор, субъектная организация текста, тип повествования, точка зрения, субъект речи, субъект сознания, образ автора, повествователь, рассказчик.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой раскрываются три основных значения термина «автор» и рассматривается соотношение между ними.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны прочитать и законспектировать следующие работы:

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986.

Барт Р. Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с франц. М., 1989.

Список литературы:

Аверинцев С.С. Автор // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1978. Т. 9.

Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Атарова К.И., Лесский Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. № 4.

Атарова К.И., Лесский Г.А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. № 1.

Барт Р. Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с франц. М., 1989.

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986.

Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979.

Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст-1985. М., 1986.

Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974.

Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

Дмитриев В.Г. Скрывшие свое имя: Из истории псевдонимов и анонимов. М., 1970.

Женетт Ж. Повествовательный дискурс // *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. Пер. с франц. 1998. Т. 2.

Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994.

Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Пер. с франц. М., 2001. («Автор».)

Конявская Е.Л. Авторское самосознание древнерусского книжника (XI — середина XV в.). М., 2000.

Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.

Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.

Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // *Корман Б. О.* Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.

Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.

Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Прозоров В.В. Автор // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Под ред. Л.В.Чернец. – М., 2004.

Рымарь Н.Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994.

Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. Саратов, 1994.

Тамарченко Н.Д. Акт рассказывания: повествователь, рассказчик, образ автора // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Под ред. Л.В.Чернец. М., 2004.

Успенский Б. А. Поэтика композиции // *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М., 1995.

Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002. (Гл. 1. Разд. 4.)

Использованные информационные ресурсы:

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/18.php

<http://www.bsu.ru/content/hec/hr/hr18.html>

<http://www.stellalibra.ru/masters/urok1.htm>

<http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/part-012.htm>

<http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>

<http://sergg.ru/doc/culture/ilyin/index.htm>

Три основных аспекта осмысления термина «автор»

В современном литературоведении возможно определение, по меньшей мере, трех основных аспектов осмысления термина «автор»: реальный автор произведения, «образ автора» и «автор» как субъект творческой активности (обнаруживающейся в построении произведения). Проблема отношений автора как конкретно-эмпирической личности, автора-творца и автора в художественном тексте – одна из сложнейших в теории литературы. В.В.Прозоров констатирует: «Отношения автора, находящегося вне текста, и автора, запечатленного в тексте, трудно поддаются исчерпывающему описанию. Автор «присутствует» в тексте, и мы с полным на то правом говорим об образе автора, об авторской позиции, об авторской точке зрения в произведении. Субъективная и всеведущая авторская роль, авторский замысел, авторская концепция (идея, воля) обнаруживаются в каждой «клеточке» повествования и в художественном целом текста»⁴⁹.

⁴⁹ Введение в литературоведение: учеб. пособие / Под ред. Л.В.Чернец. – М. 2004. С. 73.

Автор в первом значении – **писатель, имеющий свою жизненную судьбу, свою биографию**, личность, существующая во внехудожественной реальности. Литература соотнесена с духовно-биографическим опытом писателей как творческих индивидуальностей. Биография писателя является предметом литературоведения. Мироззрение как доминанта индивидуально сознания (ядро человеческой личности) и как достояние определенных групп людей оказывает воздействие на творчество писателя. Необходимо различать мироззрение в форме логически систематизированного взгляда на мир (теоретические воззрения) и в виде представлений непосредственно-эмоциональных, не систематизированных, но обладающих устойчивостью и определенностью (миросозерцание).

Биографического автора необходимо отличать от автора как участника эстетического события, носителя концепции, выражением которой является все произведение в целом. Концепцию автора-творца разработал М.М.Бахтин, охарактеризовав его позицию как позицию «внеаходимости». **Автор-творец реализует «внежизненно активное» отношение к герою.** По М.М.Бахтину, «эстетически творческое отношение к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть (*moriturus*), противопоставление его смысловому напряжению спасительного завершения; для этого ясно нужно видеть в человеке и его мире именно то, чего сам он в себе принципиально не видит, оставаясь в себе самом и всерьез переживая свою жизнь, умение подойти к нему не с точки зрения жизни, а с иной — внежизненно активной. Художник и есть умеющий быть внежизненно активным, не только изнутри причастный жизни (практической, социальной, политической, нравственной, религиозной) и изнутри ее понимающий, но и любящий ее извне — там, где ее нет для себя самой, где она обращена вовне себя и нуждается во внеаходящейся и внесмысловой активности. Божественность художника — в его приобщенности внеаходимости высшей. Но эта внеаходимость событию жизни других людей и миру этой жизни есть, конечно, особый и оправданный вид причастности событию бытия. Найти существенный подход к жизни извне — вот задача

художника. Этим художник и искусство вообще создают совершенно новое видение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира, которую ни одна из других культурно-творческих активностей не знает. И эта внешняя (и внутренне-внешняя) определенность мира, находящая свое высшее выражение и закрепление в искусстве, сопровождает всегда наше эмоциональное мышление о мире и о жизни. Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире (для его настоящего, прошлого, наличности его) эмоциональный эквивалент, оживляющий и оберегающий его, находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую определенность. Эстетический акт рождает бытие в новом ценностном плане мира, рождается новый человек и новый ценностный контекст — план мышления о человеческом мире.

Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость. Позицию автора по отношению к изображенному миру мы всегда можем определить по тому, как изображена наружность, дает ли он цельный трансгredientный (от лат. *transgredi* – входить за пределы) образ ее, насколько живы, существенны и упорны границы, насколько тесно герой вплетается в окружающий мир, насколько полно, искренне и эмоционально напряженно разрешение и завершение, насколько спокойно и пластично действие, насколько живы души героев (или это только дурные потуги духа своими силами обратить себя в душу). Только при соблюдении всех этих условий эстетический мир устойчив и довлеет себе, совпадает с самим собою в нашем активном художественном видении его. <...>

Индивидуальность автора как творца есть творческая индивидуальность особого, неэстетического порядка; это активная индивидуальность видения и оформления, а не видимая и не оформленная индивидуальность. Собственно индивидуальностью автор становится лишь там, где мы относим к нему

оформленный и созданный им индивидуальный мир героев или где он частично объективирован как рассказчик. Автор не может и не должен определиться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное видение; и лишь по окончании художественного созерцания, то есть когда автор перестает активно руководить нашим видением, мы объективируем нашу пережитую под его руководством активность (наша активность есть его активность) в некое лицо, в индивидуальный лик автора, который мы часто охотно помещаем в созданный им мир героев. Но этот объективированный автор, переставший быть принципом видения и ставший предметом видения, отличен от автора — героя биографии (формы, научно достаточно беспринципной). Попытка объяснить из индивидуальности его лица определенность его творчества, объяснить активность творческую из бытия: в какой мере это возможно. Этим определяется положение и метод биографии как научной формы. Автор должен быть прежде всего понят из события произведения как участник его, как авторитетный руководитель в нем читателя. Понять автора в историческом мире его эпохи, его место в социальном коллективе, его классовое положение. Здесь мы выходим за пределы анализа события произведения и вступаем в область истории; чисто историческое рассмотрение не может не учитывать всех этих моментов. Методология истории литературы выходит за пределы нашей работы. Внутри произведения для читателя автор — совокупность творческих принципов, долженствующих быть осуществленными, единство трансгредиентных моментов видения, активно относимых к герою и его миру. Его индивидуация как человека есть уже вторичный творческий акт читателя, критика, историка, независимый от автора как активного принципа видения,— акт, делающий его самого пассивным»⁵⁰.

***Автор-творец и вторичные изображающие субъекты:
образ автора, повествователь и рассказчик***

⁵⁰ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 165 – 166; 180.

Автора-творца необходимо отличать от вторичных изображающих субъектов: образа автора, повествователя и рассказчика. Все перечисленные субъекты изображения наделены — в отличие от лиц только действующих и являющихся лишь предметами изображения - «образотворческой» силой, однако не являются первичной творческой инстанцией.

В научной традиции понятия — «повествователь», «рассказчик» и «образ автора» — свободно смешивал В.В.Виноградов. Но большинство теоретиков литературы считают, что их можно и должно различать.

«Образ автора», равно как повествователя и рассказчика, следует отграничить — именно в качестве «образов» — от создавшего эти образы автора-творца. То, что повествователь — «фиктивный образ, не идентичный с автором» (G.von Wilpert), «мнимый автор истории» (H.Shaw), достаточно очевидно. Не столь ясно соотношение «образа автора» с автором подлинным или «первичным». По М.М.Бахтину, «"образ автора", если под ним понимать автора-творца, является *contradictio in adjecto*; всякий образ — нечто всегда созданное, а не создающее».

Образ автора нужно соотнести (как и другие аналогичные понятия), с одной стороны, с персонажами художественного произведения, которые являются также субъектами изображения и речи, а с другой — с автором-творцом. Дифференциация всех трех типов субъекта в художественном произведении проведена М.М.Бахтиным. Автора-создателя или творца произведения он называет «первичным», а образ автора, созданный автором-творцом, — «вторичным».

Другая сторона проблемы — соотношение между автором-творцом и прототипом образа автора, каковым можно считать того же автора произведения «в жизни», в качестве исторического лица и частного человека. Здесь стоит обратиться к характерному для работ Бахтина сравнению образа автора с автопортретом в живописи: «Автора мы находим (воспринимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем) во всяком произведении искусства. Например, в живописном произведении мы всегда чувствуем автора его (художника), но

мы никогда не видим его так, как видим созданные им образы. Мы чувствуем его во всем как чистое изображающее начало (изображающий субъект), а не как изображенный (видимый) образ. И в автопортрете мы не видим, конечно, изображающего его автора, а только изображение художника».

Понятие субъектной организации текста

Понятие субъектной организации **текста** вводится и обосновывается Б.О.Корманом для обозначения соотнесенности всех фрагментов текста, образующих данное произведение, с субъектами речи и субъектами сознания. Авторское сознание выражается как с помощью субъектных, но и внесубъектных форм.

Следует различать формально-субъектную и содержательно-субъектную организации текста. Формально-субъектная организация текста есть соотнесенность разных частей текста с носителями речи, определяемыми по формальному признаку (степень выявленности в тексте). Содержательно-субъектная организация текста есть соотнесенность текста с носителями речи, определяемыми не столько по степени выявленности в тексте, сколько по мироотношению и стилю, то есть содержательно. Изучение авторской позиции предполагает определение отношения между формально-субъектной и содержательно-субъектной организациями текста. Задача заключается в том, чтобы после описания и классификации достаточно широкого материала наметить типологию субъектных организаций текста и установить связь тех или иных разновидностей с методами, направлениями, индивидуальными стилями.

Важно различать в тексте ***субъект речи*** (того, кто говорит) и ***субъект сознания*** (того, чье сознание выражается). Они могут совпадать и могут не совпадать (например, в несобственно-прямой речи). В зависимости от вида и типа субъекта речи находятся: а) степень широты, масштабности художественного мира; б) глубина постижения мира; в) характер его эстетической оценки.

Повествование может быть *личным* (когда есть персонифицированный повествователь) и *безличным* (когда повествователь находится вне, за пределами художественного мира). Каждый из типов субъектной организации текста имеет свои художественные возможности.

Личное повествование может быть двух типов:

- а) повествование от лица лирического героя (форма исповеди);
- б) повествование от лица героя-рассказчика.

Повествование от лица лирического героя может создать атмосферу доверительности, душевности; позволит максимально погрузиться во внутренний мир личности путем самораскрытия героя; передать сложный ход ассоциативного мышления; однако при этом сталкивается с необходимостью избежать отождествления искренности исповеди героя с истинностью его знания о мире. (Примеры: В. Гете «Страдания юного Вертера», журнал Печорина в «Герое нашего времени» М. Лермонтова).

При **повествовании от лица героя-рассказчика** сохраняется атмосфера доверительности, но усиливается объективированность передачи событий благодаря «взгляду со стороны»; однако при этом процесс душевной жизни главного героя (объекта повествования) остается для героя-рассказчика тайной, которую он зачастую старается постигнуть. (Пример: отношения между Максимом Максимычем и Печориным в повести М. Лермонтова «Бэла»).

Личное повествование создает впечатление полного отождествления автора с героем-повествователем. Но это лишь художественная иллюзия, несущая указанные выше эстетические функции. Нужно уметь «разводить» в личном повествовании позиции автора и героя-повествователя. При этом необходимо исходить из того, что личное повествование часто лишь внешне выглядит как монолог, представляя собой, по сути, **явный или скрытый диалог** ориентация на слушателя — предвосхищение «чужого слова» (см. анализ ММ. Бахтиным письма Макара Деушкина в «Бедных людях» Достоевского), спор с кем-либо — введение «чужого слова» (см. монолог лирического героя, обращенный к вельможе в «Размышлениях у парадного подъезда» Некрасова);

стилистическая разнородность речи как выражение внутренней «диалогичности», противоречивости сознания героя (см., например, речь героев в рассказах Зощенко). «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ — рассказ автора о том же, о чем рассказывает рассказчик и, кроме того, о самом рассказчике» (М. Бахтин).

Безличное повествование формируется как способ достижения максимальной объективированности изображения. Культура безличного повествования складывалась постепенно: от «сверхличного» собирательного повествователя в древнем эпосе до так называемого безличного повествователя, впервые выступившего в эпическом романе XIX века.

«Романное повествование» — одна из самых сложных форм субъектной организации. Отсутствие прямого слова повествователя, бессубъектность синтаксических конструкций создает такое впечатление, словно жизнь «сама себя рассказывает», а читатель свободно созерцает саморазвивающуюся художественную реальность и самостоятельно вырабатывает свое к ней отношение. На самом же деле это умело созданная автором-творцом иллюзия. Направляющая энергия авторской мысли выражается в «романном повествовании» косвенно, скрытно от сознания читателя.

Прежде всего, отбор и компоновка деталей и подробностей художественной реальности, ракурсы его изображения осуществляются автором, который руководствуется законами художественной вероятности и необходимости. Фигурально говоря, он «управляет телекамерой», в которую смотрит читатель.

Далее, как ни «безлично» по внешней форме повествовательное слово, оно не может не нести в себе экспрессии — только эта экспрессия присваивается читателем как его собственная реакция на созерцаемую художественную реальность.

И наконец, при формальной монологичности «романное повествование» фактически диалогично: в нем происходит скрытый диалог между голосом безличного повествователя (субъекта речи) и голосами персонажей (субъектов

сознания). Этот диалог оформляется через включение в речевую «зону» повествователя речевых «зон» персонажей то ли в виде форм косвенной или несобственно-прямой речи, то ли в виде рассеянного разноречия (фрагментов фраз, характерных словечек, свойственных персонажу).

При анализе безличного повествования нужно выделять зоны героев и соотносить их с зоной повествователя» выясняя тем самым авторское отношение к изображенным им героям.

Концепция смерти автора

В сфере литературной критики смерть автора была провозглашена в 1968 г. Р. Бартом в эссе под этим названием. Исследователь утверждает, что в произведении говорит не автор, а язык, и поэтому читатель слышит голос не автора, а текста, организованного в соответствии с правилами культурного кода (или кодов) своего времени и своей культуры.

«Автор, — пишет Барт, — это современная фигура, продукт нашего общества, так как, возникнув со времен Средневековья вместе с английским эмпиризмом и французским рационализмом, он создал престиж индивидуума или, более возвышенно, "человеческой личности". Поэтому вполне логично, что в литературе именно позитивизм — это воплощение и кульминация капиталистической идеологии — придавал первостепенное значение "личности" автора. Автор по-прежнему царит в истории литературы, биографиях писателей, журналах и даже в самом сознании литераторов, озабоченных стремлением соединить в единое целое при помощи дневников и мемуаров свою личность с собственным творчеством. Весь образ литературы в обычной культуре тиранически сконцентрирован на авторе»⁵¹.

Подобная позиция обусловлена тем, что сознание человека уподобляется тексту; при этом последователи постмодернизма растворяют свое сознание в сознании других, демонстрируя мозаично-цитатный характер, т. е. интертекстуальность, всякого сознания, в том числе и своего собственного. Р.

⁵¹ <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>

Барт, подводя теоретическую основу под подобное понимание личности, писал: «То "я", которое сталкивается с текстом, уже само представляет собой множество других текстов и бесконечных или, вернее, потерянных кодов... Субъективность обычно расценивается как полнота, с которой "я" насыщает тексты (имеется в виду возможность субъективных интерпретаций.), на самом деле — это лжеполнота, это всего лишь следы всех тех кодов, которые составляют данное "я". Таким образом, моя субъективность в конечном счете представляет из себя лишь банальность стереотипов». Из этого высказывания можно сделать только один вывод: на более позднем этапе развития своих концепций Барт предпринял попытку теоретически аннигилировать личность не только автора, но и читателя, как в принципе и вообще понятие суверенной личности.

Художественной практикой подобных теорий является литература постмодернизма, отражающая разочарование в традиционном для Нового времени культе индивидуалистической личности. Наиболее полно эту проблему осветила английский критик К. Брук-Роуз. Основываясь на литературном опыте постмодернизма, она приходит к крайне пессимистическим выводам о возможности дальнейшего существования литературного героя, как и вообще персонажа, и связывает это с отсутствием полноценного характера в новейшем романе.

Подытоживая современное состояние вопроса, Брук-Роуз приводит пять основных причин "краха традиционного характера": 1) эпистемологический кризис; 2) упадок буржуазного общества и вместе с ним жанра романа, который это общество породило; 3) выход на авансцену «вторичной оральности» — нового «искусственного фольклора» как результата воздействия массмедиа; 4) рост авторитета популярных жанров с их эстетическим примитивизмом; 5) невозможность средствами реализма передать опыт XX в. со всем его ужасом и безумием⁵².

⁵² Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М, 2001. С. 70.

Общий итог рассуждений критика весьма пессимистичен: «Вне всякого сомнения, мы находимся в переходном состоянии, подобно безработным, ожидающим заново переструктурированное технологическое общество, где им найдется место. Реалистические романы продолжают создаваться, но все меньше и меньше людей их покупают или верят в них, за исключением бестселлеров с их четко выверенной приправой чувствительности и насилия, сентиментальности и секса, обыденного и фантастического. Серьезные писатели разделили участь поэтов как элитарных изгоев и замкнулись в различных формах саморефлексии и самоиронии — от беллетризированной эрудиции Борхеса до космокомиксов Кальвино, от мучительных мениппеевских сатир Барта до дезориентирующих символических поисков неизвестно чего Пинчона — все они используют технику реалистического романа, чтобы доказать, что она уже не может больше применяться для прежних целей. Растворение характера — это сознательная жертва постмодернизма, приносимая им по мере того как он все больше обращается к технике научной фантастики»⁵³.

Выводы:

Биографического автора необходимо отличать от автора как участника эстетического события, носителя концепции, выражением которой является все произведение в целом.

Автора-творца характеризует позиция «вненаходимости» и «внежизненной активности» по отношению к герою.

Автора-творца необходимо отличать от вторичных изображающих субъектов: образа автора, повествователя и рассказчика.

Авторское сознание выражается в тексте как с помощью субъектных, но и внесубъектных форм.

⁵³ Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. С. 70 - 71.

Концепция «смерти автора» отражает явления кризиса личностного начала в философии, эстетике и литературной критике структурализма, постструктурализма и постмодернизма.

Вопросы для самоконтроля:

1. Дайте определения трех основных значений понятия автор.
2. Соотнесите понятия автор-творец и биографический автор. В чем их отличие.
3. В чем отличие между автором-творцом и изображающими субъектами: повествователем, рассказчиком, образом автора?
4. Что является точкой кажущегося совпадения автора-творца и биографического автора?
5. Что такое субъектная организация текста?
6. Чем отличается повествователь от рассказчика?
7. Приведите примеры, когда биографический автор и автор-творец оказываются предметом изображения писателя, ставшего автором-творцом.

ЛЕКЦИЯ 8. ЧИТАТЕЛЬ КАК ПОНЯТИЕ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Основные значения понятия «читатель». Реальный читатель. Историко-функционального изучения литературы как особая область литературоведения, исследующая факторы, обуславливающие социально-эстетическую жизнь произведения. Интерпретация как познавательно-творческое освоение художественного содержания. Литературные иерархии и репутации. «Идеальный» (концепированный, провиденциальный) читатель как элемент эстетической реальности произведения. «Образ читателя», его исторические варианты, функции, обусловленность жанром и литературным направлением. Формы читательского присутствия в повествовательном тексте. История изучения категории читателя. Основные понятия нарратологии.

Ключевые слова: реальный читатель, «идеальный» (концепированный, провиденциальный) читатель, образ читателя, герменевтика, интерпретация, понимание, рецептивная эстетика, нарратология.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой рассматриваются классификации видов искусств и определяется место литературы в ряду других видов искусства.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны прочитать и законспектировать 1 из указанных в списке рекомендуемой литературы работ В.Изера, Х.-Г.Гадамера, Б.О.Кормана и Х.Р.Яусса.

Список литературы:

Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964.

Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968.

Гадамер Х.-Г. О круге понимания // Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.

Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н.Бессонова. М., 1988.

Изер В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / Пер. с нем. СПб., 2001.

Изер В. Вымыслообразующие акты. Глава из книги «Вымышленное и воображаемое: набросок литературной антропологии» / Пер. Г. Дашевского // Новое литературное обозрение. 1995. № 27.

Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология / Сост. И.В. Кабанова. М., 2004.

Ингарден Р. Литературное произведение и его конкретизация // Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

Кедрова М.М. «Лишь слову жизнь дана...»: Литература как диалог. Тверь, 1997. Ш.

Корман Б.О. О целостности литературного произведения // Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.

Корман Б.О. Соотношение понятий «автор» и «читатель» // Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов. Вып. 1. Эпическое произведение. Ижевск, 1995.

Кривонос В.Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж, 1981.
Литература в контексте культуры. М., 1986.

Лотман Ю.М. Текст и структура аудитории // Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.

Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.

Науман М. Введение в основные теоретические и методологические проблемы // Общество. Чтение. Литература. Восприятие литературы в теоретическом аспекте. - М., 1978.

Никифорова О.И. Психология восприятия художественной литературы. - М., 1972.

Проблемы социологии и психологии чтения. - М., 1975.

Прозоров В.В. Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975.

Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002. (Гл. 3.)

Художественное восприятие: основные термины и понятия: Словарь-справочник / Ред.-сост. М.В.Строганов. – Тверь, 1991.

Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. - М., 1995.

Чернец Л.В. Читатель // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Под ред. Л.В.Чернец. М., 2004.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Яусс Х.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: антология / Сост. И.В.Кабанова. М., 2004.

Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Предисл. и пер. с нем. Н.Зоркой // Новое литературное обозрение. 1995. № 12.

Использованные информационные ресурсы:

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

<http://aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/lotman/lotman29.html>

<http://iph.ras.ru/elib/0760.html>

<http://iph.ras.ru/elib/2584.html>

Основные значения понятия «читатель»

Понятие «читатель», как и многие другие литературоведческие термины, обладает дифференцированным содержанием. Читатель – это участник творческого процесса, состоящего из трех важнейших звеньев: художник – произведение – читатель. Восстанавливая в своем сознании художественный мир произведения, читатель переживает протекающую в нем жизнь, старается постигнуть воплотившуюся в нем эстетическую концепцию действительности. Поэтому чтение художественного произведения – это сотворчество.

Модификации значения слова «читатель» в литературоведении: реальный читатель (читатели литературно образованные и представители читающей массы в их культурно-историческом многообразии); концептированный

читатель как элемент эстетической реальности, соотносимый с концептированным автором; «имплицитный читатель» как адресат, на которого мысленно ориентируется автор; образ читателя, присутствующий в произведении.

Говоря «читатели», «читатель» (читатели А.С.Пушкина, Л.Н.Толстого, Г.Тукая, Г.Ибрагимова), имеют в виду реально существующих или существовавших людей. В этом случае читатель изучается как социально-исторический и культурно-психологический тип и может быть соотнесен с реальным, биографическим автором.

Соотнесенность читателя с автором как носителем концепции произведения, неким взглядом на действительность, выражением которого является все произведение в его целостности предполагает и соответствующего читателя - не эмпирического, а концептированного. «Носитель концепции предполагает читателя, который ее адекватно воспримет, на которого она и рассчитана. Этот читатель есть элемент не эмпирической, а особой, эстетической реальности. Он формируется произведением, создается, компонуется им»⁵⁴.

Наконец, читатель может присутствовать в произведении напрямую, будучи конкретизированным и локализованным в тексте. В этом случае говорят об образе читателя. «Образ читателя», его функции в художественном тексте зависят от господствующего в данную эпоху типа художественного сознания (традиционалистского, нормативного или индивидуально-творческого, инновационно-креативного) и меняются в соответствии с исторически обусловленной трансформацией категорий поэтики. На создаваемый в произведении образ читателя влияют жанр и литературное направление. Формы читательского присутствия в повествовательном тексте различны.

*Интерпретация как познавательно-творческое освоение
художественного содержания*

⁵⁴ Корман Б.О. Указ. соч. – С.224.

Интерпретация – познавательно-творческое освоение художественного содержания и как важнейшая, наиболее адекватная форма восприятия литературы. Диалогические начала интерпретирующей деятельности: ее направленность на постижение литературного произведения и стоящего за ним автора, а одновременно — ее субъективный характер. Интерпретации собственно читательские, литературно-критические, научные, художественно-творческие. Верность прочтения литературных произведений является одной из проблем интерпретирующей деятельности. Творческая активность читателя. Освоение литературного произведения – это синтез непосредственных впечатлений (читательская интуиция) и их обдумывания (элементы анализа). Избирательность в восприятии литературных произведений, переосмысление читателем авторской идеи.

Основная задача обращения к реальному (биографическому) читателю заключается в выяснении закономерностей функционирования художественного произведения в сознании читателей разных эпох. История оценок и интерпретаций литературно-художественных произведений является предметом особой научной дисциплины, именуемой историко-функциональным изучением искусства и литературы (термин М.Б.Храпченко). Главная область историко-функционального изучения литературы – бытование произведений в большом историческом времени, их жизнь в веках. Вместе с тем оказывается важным и рассмотрение того, как осваивалось творчество писателя людьми его времени. Изучение откликов на только что появившееся произведение составляет необходимое условие его осмысления. Ведь авторы обращаются, как правило, прежде всего к людям своей эпохи, и восприятие литературы ее современниками часто отмечено предельной остротой читательских реакций, будь то резкое неприятие (отталкивание) либо, напротив, горячее, восторженное одобрение. Так, Чехов представлялся многим

из его современников «мерилом вещей», а его книги – «единственной правдой о том, что творилось вокруг»⁵⁵.

Изучение судеб литературных произведений после их создания основывается на источниках и материалах самого разного рода. Это количество и характер изданий, тиражи книг, наличие переводов на иные языки, состав библиотек. Это, далее, письменно зафиксированные отклики на прочитанное (переписка, мемуары, заметки на полях книг). Но наиболее существенны при уяснении исторического функционирования литературы высказывания о ней, «выходящие на публику»: реминисценции и цитаты во вновь создаваемых словесно-художественных произведениях, графические иллюстрации и режиссерские постановки, а также отклики на литературные факты публицистов, философов, искусствоведов, литературоведов и критиков. К деятельности последних, составляющей неопределимо важное свидетельство о функционировании литературы, мы и обратимся.

Изучение читающей публики, ее интересов, установок и вкусов - задача социологии литературы и литературоведения. Источники рассмотрения функционирования литературы: художественно-творческие прочтения ранее созданных произведений (иллюстрации художников, сценические и экранные постановки) и отклики на предшествующую литературу писателей и поэтов (заимствования, пародии, реминисценции); издания литературных произведений; суждения литературных критиков и публицистов, авторов философских и эстетических трактатов, научных работ; отдельные высказывания читателей (в том числе деятелей литературы и искусства).

Онтологический статус произведения формируется именно в процессе его восприятия. «Художественное восприятие - это взаимоотношение произведения искусства и реципиента, которое зависит от субъективных особенностей последнего и объективных качеств художественного текста, от художественной традиции, а также от общественного мнения и языково-семиотической

⁵⁵ Чуковский К.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1967. Т. 5. С. 594, 593.

условности, равно исповедуемой автором и воспринимающим субъектом. Все эти факторы исторически обусловлены эпохой, средой, воспитанием. Субъективные аспекты восприятия определяются индивидуальными особенностями, присущими данному человеку: дарованием, фантазией, памятью, личным опытом, запасом жизненных и художественных впечатлений, культурной подготовкой ума и чувств. Подготовленность реципиента к художественному восприятию зависит и от того, что он пережил лично и что узнал из книг или почерпнул из других областей искусства»⁵⁶.

Экспериментальное изучение художественной рецепции показывает, что ее механизмы проявляются в двух формах: собственно восприятие (осознание смысла произведения) и реакция на восприятие (строй чувств и мыслей, пробужденных в душе реципиента). «Художественный текст - замкнутая структура, обладающая смыслонагруженной и эстетически ценной внутренней организацией, способной к разгерметизации и взаимодействию с исторически данным и меняющимся социокультурным контекстом. Это взаимодействие с контекстом придает художественному тексту новый онтологический статус, статус художественного произведения, что приводит к реализации потенциально заложенного в тексте дополнительного смысла и ценности: проявляется смысл и ценность внешних связей произведения с отраженной в нем действительностью, с реальностью новой исторической эпохи, с автором и его личностью, с творческим процессом создания текста, с другими произведениями данного вида искусства, с другими видами искусства, со всей культурой эпохи, породившей произведение, с предшествующей и последующей художественной и общекультурной традицией, с общественным мнением и т.д. Художественное произведение вступает во взаимодействие с читателем, зрителем или слушателем и в этом взаимодействии обретает новый

⁵⁶ Боров Ю.Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика //Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985. С.32.

онтологический статус - статус объекта художественной рецепции»⁵⁷. Изменение смысла и ценности произведения на каждом этапе его конституирования, а также приращения смысла и ценности при взаимодействии с читательской аудиторией определяют особый характер соотношения изменчивого и определенного, исторически преходящего и непреходящего, объективного и субъективного, объективированного в тексте и входящего в него из реальности и культуры.

Реальные читатели, во-первых, меняются от эпохи к эпохе и, во-вторых, решительно не равны одни другим в каждый исторический момент. Особенно резко отличаются друг от друга читатели сравнительно узкого художественно образованного слоя, в наибольшей мере причастные интеллектуальным и литературным веяниям своей эпохи, и представители более широких кругов общества) которых (не вполне точно) именуют «массовыми читателями».

Своего рода авангард читающей публики (точнее – ее художественно образованной части) составляют литературные критики. Их деятельность является весьма существенным компонентом (одновременно и фактором) функционирования литературы в ее современности. Призвание и задача критики –оценивать художественные произведения (в основном вновь созданные) и при этом обосновывать свои суждения. «Вы читаете поэму, смотрите на картину, слушаете сонату, – писал В.А. Жуковский, – чувствуете удовольствие или неудовольствие – вот вкус; разбираете причину того и другого – вот критика»⁵⁸.

Литературная критика выполняет роль творческого посредника между писателями и читателями. Она способна стимулировать и направлять писательскую деятельность. В.Г. Белинский, как известно, оказал немалое влияние на писателей, пришедших в литературу в 1840-е годы, в частности на Ф.М. Достоевского, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева. Воздействует критика и на

⁵⁷ Боров Ю.Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика. С.18.

⁵⁸ Жуковский В.А. О критике (1809) //Эстетика и критика. С. 218.

читающую публику, порой весьма активно. «Убеждения, эстетический вкус» критика, его «личность в целом», «могут быть не менее интересны, чем творчество писателя»⁵⁹.

Критика прошлых столетий (вплоть до XVIII-го) была по преимуществу *нормативной*. Обсуждаемые произведения она настойчиво соотносила с жанровыми образцами. Новая же критика (XIX-XX вв.) исходит из прав автора на творчество по законам, им самим над собой признанным. Она интересуется прежде всего неповторимо-индивидуальным обликом произведения, уясняет своеобразие его формы и содержания (и в этом смысле является интерпретирующей). «Да простит мне Аристотель, – писал Д. Дидро, предваря эстетика романтизма, – но неверна та критика, которая выводит непреложные законы на основании наиболее совершенных произведений; как будто бы способы нравиться не бесчисленны!»⁶⁰

Оценивая и интерпретируя отдельные произведения, критика вместе с тем рассматривает и литературный процесс современности (жанр критического обозрения текущей литературы в России упрочился с пушкинской эпохи), а также формирует художественно-теоретические программы, направляя литературное развитие (статьи позднего В.Г. Белинского о «натуральной школе», работы Вяч. Иванова и А. Белого о символизме). В компетенцию литературных критиков входит также рассмотрение давно созданных произведений в свете проблем их (критиков) современности. Яркие свидетельства тому – статьи В.Г. Белинского о Державине, И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», Д.С. Мережковского о Толстом и Достоевском⁶¹.

Литературная критика соотносится с наукой о литературе неоднозначно. Опираясь на анализ произведений, она оказывается напрямую причастной научному знанию. Но бытует также критика-эссеистика, не притязающая на аналитичность и доказательность, являющая собой опыты субъективного, по

⁵⁹ Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений. М., 1995. С. 100.

⁶⁰ Дидро Д. Об искусстве: В 2 т. Л.; М., 1936. Т. 1. С. 135.

⁶¹ О разнообразии жанров литературной критики и богатстве ее форм см: Егоров Б.Ф. Мастерство литературной критики: жанры, композиция, стиль. Л., 1980.

преимуществу эмоционального освоения произведений. Характеризуя свою статью «Трагедия Ипполита и Федры» (о Еврипиде) как эссеистскую, И. Анненский писал: «Я намерен говорить не о том, что подлежит исследованию и подсчету, а о том, что я пережил, вдумываясь в речи героев и стараясь уловить за ними идейную и поэтическую сущность трагедии»⁶². «Приговоры вкуса», бесспорно, имеют свои законные права в литературной критике и в тех случаях, когда они не получают логического обоснования.

Герменевтика как теория истолкования текста

Литературная герменевтика — наука толкования текстов, учение о принципах их интерпретации. Применительно к системе «литература» процесс этот протекает в рамках подсистемы — «произведение—читатель—традиция».

Происхождение слова «герменевтика» связано с именем Гермеса, древнегреческого бога скотоводства и торговли, покровителя путников, вестника богов, пояснявшего людям их речи. Первоначально роль герменевтики сводилась к толкованию прорицаний оракула. В дальнейшем сфера ее применения расширилась и включила толкование священных текстов, законов и классической поэзии. Тогда и зародилась филологическая дисциплина, которая в XX веке получила название литературной герменевтики. Ее развитию способствовали школы риториков и софистов, разрабатывавших правила интерпретации текстов. Этими правилами пользовалась александрийская филология, которая, собирая и изучая письменные памятники, накопила большой опыт в деле истолкования произведений художественной литературы. В средние века литературная герменевтика существовала в составе классической филологии, интерес к которой резко усилился в эпоху Возрождения. Он не угас и в период Реформации, когда разгорелась полемика между протестантскими и католическими теологами, расходившимися в толковании Священного Писания. На рубеже средних веков и нового времени сложилось понимание того, что развивавшиеся параллельно филологическая

⁶² Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 383.

герменевтика и библейская герменевтика пользуются общими способами интерпретации и что обе они едины в своей сущности.

В герменевтике стали усматривать единство искусства понимания, искусства истолкования и искусства применения. Так сложились предпосылки для построения в XIX веке теории универсальной герменевтики, фундаментом которой должна была послужить универсальная же теория понимания.

Современная, включая и новейшую, справочная литература определяет герменевтику как **искусство истолкования** (иногда — и **понимания**). То, что авторы дефиниций герменевтики видят в ней лишь искусство, — не только дань восходящей к глубокой древности традиции, но и следствие современного состояния герменевтики, еще не осознавшей того, что во второй половине XX века она стала наукой. В этом можно убедиться, сравнив теории понимания, существовавшие в прошлом столетии, с теми, которые возникли в нынешнем веке. Поскольку речь идет об универсальных теориях понимания, то это дает возможность проследить сдвиги, происшедшие и в литературной герменевтике.

Соотнесение объекта интересов литературной герменевтики с системой «литература» позволит сделать некоторые выводы о применимости герменевтических методов при изучении литературы как системы.

Первая универсальная теория понимания была предложена Ф.Д.Э. Шлейермахером. Будучи профессором теологии и философии, он читал курсы лекций в Галле и Берлине, был близок к кружку йенских романтиков. После его смерти на основе лекционных тетрадей были изданы трактаты «Диалектика», «Герменевтика» и «Критика», сыгравшие большую роль в развитии герменевтики. В своих теоретических построениях он исходил из того, что само собою возникает недоразумение, а не понимание. Видя в герменевтике искусство избегать недоразумения, он считал необходимым исследовать суть процесса понимания.

В тексте любого произведения, по мнению Шлейермахера, могут сочетаться два начала — следование существующим правилам и отклонениям от них, обусловленное тем, что гений сам создает образы и задает правила.

Поэтому знание правил необходимо, но недостаточно для понимания произведения. Свободную от правил гениальность следует постигать непосредственно, как бы превращая себя в другого. Возможность такого перевоплощения в автора обусловлена наличием в каждом минимума каждого иного. При этом сравнения с самим собой становятся импульсом для «дивинации», пророческого дара, способности предсказывать, догадки, делающей интерпретатора конгениальным автору.

В концепции Шлейермахера понимание не сводится к единичному акту, а представляет собой процесс с неоднократно повторяющейся на разных уровнях понимания дивинацией, герменевтический круг. Причина кругообразности этого процесса виделась ученому в том, что ничто истолковываемое не может быть понято за один раз. Процесс понимания мог длиться вплоть до момента, когда интерпретатору вдруг все становится ясным до деталей.

Созданная трудами Шлейермахера теория понимания не превратила герменевтику из искусства в науку. «Метод» понимания, по мнению Х.-Г. Гадамера, должен держать в поле зрения как общее (путем сравнения), так и своеобразное (путем догадки), это значит, он должен быть как компаративным, так и дивинационным. С обеих точек зрения он остается «искусством», ведь его нельзя свести к механическому применению правил. Дивинация ничем не заменима.

С этим выводом Х.-Г. Гадамера нельзя не согласиться, рассматривая концепцию Шлейермахера применительно к системе «литература», где понятию «правило» соответствует элемент «традиция» (текстов). Полю действий интерпретатора, по Шлейермахеру, в этом случае будет соответствовать подсистема «автор—произведение — традиция», поскольку «читатель»-интерпретатор в процессе понимания должен неоднократно «превращаться» в «автора», чтобы осуществлять акт дивинации.

Если учесть, что в подсистеме «автор—произведение—традиция» отношение «автор-произведение» характеризует генезис произведения в связи с традицией, то станет ясно, что Шлейермахер выводил возможность понимания

из генезиса понимаемого текста, о чем он неоднократно писал. Однако акт понимания, по Шлейермахеру, осуществляется в подсистеме «автор—произведение—читатель», которая находится в обратной связи, идущей от «читателя» к «автору», с подсистемой «автор—произведение—традиция», и эта связь между автором и «читателем»-интерпретатором опосредована «произведением». Поэтому непосредственное постижение индивидуальности автора, лежащее в основе дивинации, в пределах системы «литература» оказывается невозможным.

Вторая половина XIX века была знаменательна для герменевтики появлением фундаментальной теории понимания, разработанной Вильгельмом Дильтеем (1833—1911). Профессор философии в Базеле, Киле, Бреславле, Берлине, член Берлинской академии наук, Дильтей внимательно изучал наследие Шлейермахера и написал книгу «Жизнь Шлейермахера» (1870). Методу «объяснения», применимому в «науках о природе», где возможно рассудочное проникновение в сущность вещей, Дильтей противопоставил метод «понимания», присущий гуманитарным «наукам о духе». Он исходил из того, что понимание собственного мира достигается путем интроспекции (самонаблюдения), понимание чужого мира — путем интуитивного «вживания», «сопереживания», «вчувствования», а понимание явлений культуры прошлого — путем истолкования их как проявлений целостной духовной жизни исторической эпохи. Реконструкцию жизни этой эпохи он строил по принципу соединения множества биографий.

Его перу принадлежит классическое эссе «Происхождение герменевтики». Поэтому нас не должна удивлять преемственность его теории по отношению к теории Шлейермахера в плане интереса к генезису произведения, хотя отношение «автор—произведение» он рассматривал в связи не с «традицией», как это делал Шлейермахер, а с «реальностью», что соответствовало постулатам созданного им варианта философии жизни. Выполнить условие непосредственного «вживания» во внутренний мир «автора» «читатель»-интерпретатор не мог, потому что связь, идущая от

«читателя» к «автору» опосредована элементом «реальность», который к тому же представлял не саму реальность, а ее реконструкцию.

Теория понимания, детально разработанная Дильтеем, не вывела герменевтику из разряда искусств, но она привела к выделению литературной герменевтики из филологической в особую литературоведческую дисциплину. Дильтей — не только философ и историк культуры, но и основоположник духовно-исторической школы в литературоведении, применивший положения своей теории понимания в литературной герменевтике. Его труды о И.В. Гете, Ф. Петрарке, Г.Э. Лессинге, Ф. Гельдерлине, Новалисе и Ч. Диккенсе способствовали осознанию особенностей литературных текстов, выделяющих их из среды других памятников духовной культуры и предполагающих специальный подход к их изучению. Велика роль Дильтея в разработке понятия «рецепция», ключевого для современной компаративистики. Герменевтика нового времени перенесла из античной риторики в теорию понимания правило, по которому целое надлежит понимать на основании части, а часть — на основании целого. Это правило — по аналогии с логическим кругом в определении через определяемое, — называют **герменевтическим кругом**, кругом целого и части, или **кругом понимания**. Сам же герменевтический круг определяют как «парадокс несводимости понимания и истолкования текста к логически непротиворечивому алгоритму».

Процитированный фрагмент подчиняется правилу, по которому целое надлежит понимать на основании части, а часть на основании целого. И здесь срабатывает принцип системы.

Герменевтический круг присутствовал в трудах Шлейермахера и Дильтея, и оба исследователя прекрасно осознавали это. Более того, Дильтей с предельной корректностью описал применение правила, которым он руководствовался в своих герменевтических штудиях: «Для всякого (истолкования) характерно такое продвижение вперед, которое проходит от восприятия определенно-неопределенных частей к попытке захватить *смысл* их целого, точнее определить и сами части. Неудача этого метода обнаруживается

в том случае, когда отдельные части не становятся при этом понятнее. Это побуждает к новому определению (их общего) смысла до тех пор, пока он не станет достаточным. Эти попытки продолжаются настолько долго, пока не исчерпывается целиком весь смысл, который заключается в данных проявлениях жизни (или «текстах»)

Долгое время отношение к кругу в понимании было однозначно отрицательным, и герменевтики либо пытались избежать его, либо признавали неустранимым злом, с которым приходится мириться. Ситуация резко изменилась после издания книги Ханса Георга Гадамера «Истина и метод. Основы философской герменевтики», в которой много внимания было уделено проблеме понимания и связанному с ней вопросу о герменевтическом круге.

Развивая мысль М. Хайдеггера о том, что предвосхищающее движение *предпонимания* постоянно определяет понимание текста, Гадамер установил связь, существующую между процессом понимания и герменевтическим кругом: «Круг <...> имеет не формальную природу, он не субъективен и не объективен, - он описывает понимание как взаимодействие двух движений: традиции и истолкования. Предвосхищение смысла, направляющее наше понимание текста, не является субъективным актом, но определяет себя из общности, связывающей нас с преданием. Эта общность, однако, непрерывно образуется в нашем взаимодействии с преданием. Она не изначально заданная предпосылка — мы сами порождаем ее, поскольку мы, понимая, участвуем в свершении предания и тем самым определяем его дальнейшие пути. Круг понимания, таким образом, вообще не является «методологическим» кругом, он описывает онтологический структурный момент понимания».

Вывод, сделанный Гадамером применительно к системе «литература», означает, что процесс понимания протекает в рамках подсистемы «произведение—читатель—традиция». Справедливость этого толкования слов Гадамера подтверждается тем, что, во-первых, он последовательно воздерживается от всяких суждений о тексте, отсылающем к какой-либо действительности, кроме самого текста (будь действительность социально-

политическая или культурно-историческая), и что, во-вторых, он налагает запрет на сведение смысла текста к его замыслу, то есть как раз на то, на что в конечном итоге была направлена традиционно-герменевтическая стратегия.

Ограничивая поле действий «читателя»-интерпретатора подсистемой «произведение—читатель—традиция», Гадамер установил пределы, в которых применимы методы, выработанные герменевтикой. Элемент «читатель» присутствует и в подсистеме «читатель—произведение—реальность», но в ней объектом понимания служат отношения между разнородными предметами «произведением» (не реально существующим, исправленным и поврежденным текстом!) и реальностью. О применении правила целого и части здесь не может быть речи. Иное дело подсистема «произведение—читатель—традиция», где традиция — «:это сохранение того, что есть, сохранение, осуществляющееся при любых исторических обстоятельствах», а сохранение «суть акт разума, отличающийся, правда, своей незаметностью». Здесь речь идет о предметах однородных, и герменевтическое правило оказывается применимым.

Между элементами подсистемы «произведение—читатель-традиция» существуют прямые и обратные связи, которые образуют замкнутый круг:

произведение читатель традиция

Присутствие такого круга в подсистеме «произведение—читатель—традиция» свидетельствует о том, что не применение правила целого и части порождает круг понимания, а, напротив, наличие круга понимания позволяет использовать правило целого и части. Замкнутость круга понимания является предпосылкой бесконечности процесса интерпретации, если речь идет о тексте литературного произведения.

Мысль Гадамера о том, что «подлинный смысл текста или художественного произведения никогда не может быть исчерпан полностью» и что «приближение к нему — бесконечный процесс», соответствует принципу *множественности описаний* каждой системы. Этот принцип исключает возможность дать одно единственно верное описание, которое стало бы конечной точкой в процессе интерпретации литературного произведения, но

допускает возможность существования множества одинаково верных, хотя и не исчерпывающих описаний: смысл системы «произведение» сам оказывается системой, как только мы начинаем описывать его аспекты (уровни) в конкретном литературном произведении.

Сделав теорию понимания более строгой, Гадамер «реабилитировал» правило целого и части, лежащее в основе герменевтического метода. Но в свете новой теории понимания правило потребовало существенного дополнения, которое философ назвал «предвосхищением совершенства», или «презумпцией совершенства», «доступно понимаю лишь действительно совершенное единство смысла»: «Мы всегда подходим к тексту с такой предпосылкой. И лишь если предпосылка не подтверждается, то есть если текст не становится понятным, мы ставим ее под вопрос. Например, мы начинаем сомневаться в надежности традиции, пытаемся исправить текст и т.д.». Иначе говоря, правило целого и части можно применить лишь в том случае, если смысл произведения действительно представляет собою целое. Усматривая в смысле систему, нужно будет признать, что «презумпция совершенства» предполагает целостность этой системы как условие понимания и интерпретации. Это означает принципиальную несводимость смысла целого к сумме смыслов составляющих его частей и невыводимость из смысла частей смысла целого и зависимость смыслов частей от их места в смысле целого и их отношения к этому смыслу. В связи с этим важно заметить, что «понимание текста всегда предопределено забегающим вперед движением **предпонимания**». С точки зрения системного подхода, круг понимания — это движение от предпонимания целого к пониманию целого и от понимания части к новому шагу в предпонимании целого.

В последние десятилетия в русле герменевтики получила развитие «рецептивная эстетика», разработанная в трудах Г.Р. Яусса (1921-1997) и В. Изера.

В «рецептивной эстетике» на первый план выдвигается подсистема «произведение—читатель». Причем адресат художественной информации,

литературная публика, не являются для Г.Р. Яусса пассивной величиной. «Смысл и форму» произведения он выводит из тех материалов, которые дает история «понимания» этого текста читателями. Это тем более важно, что мало кто из писателей сознательно адресует свои сочинения профессиональным филологам.

«Рецептивная эстетика» нацелена в первую очередь на изучение предшествующего «литературного опыта» (Erfahrung) читателя. При этом «рецепция» произведения, его «воздействие» на публику соотносятся с литературными «ожиданиями» читателей в момент его появления, с их «предпониманием» жанра, формы и тематики произведения на фоне предшествующей литературной традиции. Большое значение имеет и восприятие поэтического языка на фоне «практического» языка данной эпохи. Очевидно, что с герменевтикой Яусса связывают *категории «предпонимания» и «ожидания»*. К теориям русских формалистов восходит противопоставление поэтического и практического языка. При этом художественные свойства текста, его «литературность» (Р.О. Якобсон) изучаются не прямо, а опосредованно. Их реконструируют исходя из воздействия произведения на читателей. Ставится вопрос об изучении «социологии читательского вкуса». Очевидно, что анализ подсистемы «произведение-читатель» находится на пересечении герменевтики, формального, социологического и психологического подходов. Симпатии и антипатии читателей — не что иное, как их психологические установки, выведенные вовне и явленные в серии отрицательных и положительных реакций на произведение литературы.

По мнению Г.Р. Яусса, *«рецептивная эстетика»* позволяет дать синхронную характеристику данного момента развития в литературе.

Следующий шаг в разработке «рецептивной эстетики» совершает Вольфганг Изер, исследовавший диалог автора и читателя. При этом ученый выдвигает мысль о наличии читателей двух типов — «имплицитного» и «эксплицитного», внешнего читателя. «Эксплицитный читатель», как и конкретный биографический автор, занимает крайнее положение в цепи «автор-

произведение-читатель» и мало интересуется классическую герменевтику. Конгениальный автору читатель не может быть читателем массовым. «Имплицитный читатель» представляет собой реконструкцию читательской роли внутри текста. Заложенная в структуре текста точка зрения (Blickpunkt), ориентирована на возможности читателя и его горизонт, направленность его видения. Концепция «имплицитного читателя» проясняет, как осуществляется процесс «переноса» (Übertragungsvorgang) представлений о структуре текста в сознание читателя. «Имплицитный читатель» — частная модель, входящая в модель моделей, которой является категория «художественный мир».

Философская герменевтика Гадамера сыграла большую роль в превращении герменевтики, в частности — литературной герменевтики, из искусства в науку. Литературоведческая герменевтика использует те же процедуры и в том же порядке, что и герменевтика как метод понимания в философии: «а) выдвижение некоторой гипотезы, в которой содержится **предчувствие** или **предпонимание смысла** текста как целого; б) **интерпретация** исходя из этого смысла отдельных его фрагментов, т.е. движение от целого к его частям; в) корректировка целостного смысла исходя из анализа отдельных фрагментов текста, т.е. обратное движение от частей к целому. В свою очередь, обогащенное понимание целого позволяет по-новому переосмыслить и понять части целого; иначе говоря, круг не только замыкается, но и многократно повторяется». В России западный опыт соединяется с русской философской и лингвистической традицией. Именно в этом направлении развивалась мысль выдающегося философа, этнопсихолога и лингвиста, предвосхитившего ряд идей семантики и семиотики XX века, Густава Густавовича Шпета (1879—1940(7); точная дата и место смерти неизвестны). Осужденный вместе с талантливыми филологами и переводчиками А.Г. Габричевским, М.А. Петровским, Б.И. Ярхо, Г.Г. Шпет погиб в сталинских лагерях. Подобно многим другим русским философам рубежа XIX— XX веков, Г.Г. Шпет пережил в молодости увлечение марксизмом, в котором его привлекал социально-исторический подход к

действительности. От марксизма взгляды Г.Г. Шпета эволюционировали в сторону феноменологии, «...вскрывающей механизм человеческого сознания во всех сферах его деятельности — в философии, в искусстве, религии». В философии Г.Г. Шпет исходил из «абсолютной реальности» идеального. Он верил в «абсолютную реальность потустороннего», полагая, что «разумный дух» становится реальным лишь через воплощение идеального в действительности. При этом заряд идеального проникает в действительность, превращая ее в «духовную историческую реальность». Историю он понимал как «непрерывное движение». Она представлялась ему осуществленной, но в то же время «осуществляющейся» и «подлежащей осуществлению» реальностью.

«Злым делом» считал философ попытки «осуществлять историю», опираясь на частное и частичное уразумение ее смысла. По мнению Г.Г. Шпета, такое вторжение в развитие означало бы его «прекращение», поскольку история живет собственным «свободным и непосредственным творчеством». Одно только лишь «поучение» можно извлечь из ее хода: нельзя, чтобы какое-то мнение выступало как бесспорное «знание», «стесняя свободу всех остальных». В этом и заключается, по мнению Г.Г. Шпета, «чистота» философии. Эта мысль имеет универсальный характер. Она касается науки, искусства и самой жизни.

Эта ключевая идея лежит в основе понимания Г.Г. Шпетом герменевтики. В пределе философия и герменевтика для него — синонимы. Последняя связана с «принципиальной проблемой понимания», то есть с уразумением «самого духа». К этим вопросам ученый обращается во всех основных работах — книге «Явление и смысл» (1914), серии очерков «Герменевтика и ее проблемы» (1918), а также знаменитых «Эстетических фрагментах» (1922). При этом очень важным для Г.Г. Шпета является анализ «семасиологических проблем».

Г.Г. Шпета сближает с учеными ОПОЯЗа протест против психологизма. Комментируя труды немецкого исследователя Э. Шпрангера, он подчеркивает знаковый характер произведения. Выраженный знаками «внутренний смысл» произведения, первоначально возникает в душе поэта, однако, в дальнейшем «отрешается» от него. «Отрешенная связь» свидетельствует о наличии

собственной жизни произведения. «Понимание» при этом не сводится к индивидуальной психологии автора. Оно включается в исторический процесс, который немислим без *общности и общения*. Очевидно, что эти идеи перекликаются с теориями М.М. Бахтина, которые возникают в том же историко-культурном контексте.

В «Эстетических фрагментах» Г.Г. Шпет подчеркивал, что слово прежде всего — сообщение и средство общения. В этой своей функции оно есть «архетип культуры». Слово способно выступать в этой роли, поскольку оно представляет собой структуру. Другими словами, понимание слова как «архетипа культуры» опирается на идею структурности.

Под «структурой» Г.Г. Шпет понимает органическое, глубинное «расположение» отношений в слове. Чувственно-воспринимаемые и формально-идеальные термины отношений образуют «конкретное строение», в котором «...отдельные части могут меняться в «размере» и даже качестве, но ни одна часть из целого *in potentia* не может быть устранена без разрушения целого».

С точки зрения Г.Г. Шпета, структурно прежде всего то, что невещественно и оформлено. Поэтому дух и культура принципиально структурны. В вещественном и общественном мирах структурой наделены лишь оформленные образования. «Систему структур» представляет собой организм человека.

Разъясняя свое положение о «системе структур», Г.Г. Шпет подчеркивал, что «каждая структура в системе сохраняет конкретность в себе». Эта идея философа представляется принципиальной. На примере макросистемы «литература» можно видеть, что каждое звено этой системы не утрачивает своей собственной системности, то есть «конкретности». Сохраняя свои собственные свойства, подсистемы «произведение—читатель», «традиция—произведение» и т.д. включаются в общую «систему систем».

Г.Г. Шпету принадлежит важнейшее пояснение, согласно которому в структурной данности «все моменты, все члены структуры всегда даны, хотя

бы *in potentia*». При этом рассмотрение «...не только структуры в целом, но и в отдельных членах требует, чтобы не упускались из виду ни актуально данные, ни потенциальные моменты структуры». Именно эта идея Г.Г. Шпета наилучшим образом разъясняет понимание категории «художественный мир», предложенное в этой книге. Комплексный подход к литературе важен именно потому, что все «имплицитные формы принципиально допускают экспликацию». Это мысль о природе системы и системности как таковых.

Следуя традиции В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни, Г.Г. Шпет рассматривает «внутреннюю форму» в качестве важнейшего элемента структуры слова. «Внутренняя форма» является глубинной моделью возникновения поэтического начала. Отсюда следует, что «художественный мир» как макросистема представляет собой аналог «внутренней формы» слова.

В ходе поэтического «концепирования», названия мира возникает «третий род истины», который порою приводит к «полной эмансипации» поэтических форм от «существующих вещей». Ставшая образом вещь, «...теряет свою логическую устойчивость». Образ не есть только «понятие» или только «представление». Он — «...между представлением и понятием».

Эта мысль Г.Г. Шпета по-новому раскрывает положение о неисчерпаемости искусства. Скольжение образа (символа) между двумя сферами наделяет образ свойствами и той и другой. В зависимости от контекста в слове выдвигаются на первый план (становятся «доминантой») признаки понятийного или эмоционально-чувственного ряда. При этом какие-то признаки могут выходить на первый план или, напротив, становиться вторичными. Тем не менее и те и другие значимы.

Литературные иерархии и репутации

Свое художественное предназначение литературные произведения выполняют по-разному, в большей или меньшей мере, а то и вовсе от него уклоняются. В этой связи оказываются насущными такие понятия, как, с одной стороны, высокая литература (строгая, подлинно художественная), с другой – массовая («тривиальная») литература («паралитература», «литературный низ»),

а также беллетристика. Четкость и строгость разграничения названных феноменов в современном литературоведении отсутствует, понятия литературного «верха» и «низа» порождают нескончаемые разнотолки и споры.

Литературная классика – ядро художественной словесности, совокупность произведений, которые наиболее высоко ценимы сменяющимися друг друга поколениями читающей публики и интенсивно живут в большом историческом времени.

Словосочетания «высокая (или строгая) литература», «литературный верх» не обладают полнотой смысловой определенности. Вместе с тем они служат логическому выделению из всей «литературной массы» (включающей в себя и конъюнктурные спекуляции, и графоманию, и, по выражению американского ученого, «пакостную литературу», какова порнография) той ее части, которая достойна уважительного внимания и, главное, верна своему культурно-художественному призванию. Некий «пик» этой литературы («высокой») составляет классика–та часть художественной словесности, которая интересна и авторитетна для *ряда* поколений и составляет «золотой фонд» литературы.

Слово «классический» (от *лат.* *classicus* – образцовый) используется искусствоведами и литературоведами в разных значениях: классики как писатели античности противопоставляются авторам Нового времени, а представители классицизма (тоже именуемые классиками) – романтикам; в обоих этих случаях за словом «классический» стоит представление о порядке, мере, гармонии. В этом же смысловом русле литературоведческий термин «классический стиль», который связывается с представлением о гармонической цельности и мыслится как своего рода ориентир для каждой национальной литературы (в русской словесности классический стиль наиболее полно воплощен в творчестве Пушкина)⁶³. В словосочетании же *художественная* (или

⁶³ См.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. (Разд. 1: Классический стиль.)

литературная) классика (о ней и пойдет речь) содержится представление о значительности, масштабности, образцовости произведений.

Факторы, определяющие репутацию литературных произведений как классических. Границы между классикой и «неклассикой» в составе строгой литературы прошлых эпох размыты и изменчивы. Вопреки широко бытующему предрассудку художественная классика отнюдь не является некой окаменелостью. Жизнь прославленных творений исполнена нескончаемой динамики (при всем том, что высокие репутации писателей сохраняют стабильность). «Каждая эпоха, – писал М.М. Бахтин, – по-своему переакцентирует произведения ближайшего прошлого. Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально идеологической переакцентуации». Бытование литературных произведений в большом историческом времени сопряжено с их обогащением. Их смысловой состав способен «расти, досоздаваться далее»: на «новом фоне» классические творения раскрывают «все новые и новые смысловые моменты»⁶⁴.

Пребывание литературы в большом историческом времени отмечено не только обогащением произведений в сознании читателей, но и серьезными «смыслоутратами». Для бытования классики неблагоприятны, с одной стороны, авангардистское небрежение культурным наследием и произвольная, искажающая модернизация прославленных творений – их прямолинейное осовременивание («фантазии заблудившегося ума и вкуса тиранят классику со всех сторон»⁶⁵), с другой стороны – омертвляющая канонизация, оказенивание, догматическая схематизация авторитетных произведений как воплощений как воплощений окончательных и абсолютных истин.

Классика призвана к тому, чтобы, находясь вне современности читателей, помогать им понять самих себя в широкой перспективе культурной жизни – как живущих в большом историческом времени. Составляя повод и стимул для

⁶⁴ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 231–232; см. его же: Эстетика словесного творчества. С. 331–332.

⁶⁵ Гальцева Р.А., Роднянская И.Б. Журнальный образ классики//Лит. обозрение. 1986. №3. С. 51.

диалога между разными, хотя в чем-то существенном и сродными культурами, она обращена прежде всего к людям духовно оседлым (выражение Д.С. Лихачева), которые живо интересуются историческим прошлым и причастны ему.

Вместе с тем между поистине классической литературой и литературой, санкционируемой некими авторитетами (государство, художественная элита) существует серьезное различие. Репутация писателя-классика (если он действительно классик) не столько создается чьими-то решениями (и соответствующей литературной политикой), сколько возникает стихийно, формируется интересами и мнениями читающей публики на протяжении длительного времени, ее свободным художественным самоопределением.

В составе литературной классики различимы авторы, которые обрели *всемирную* непреходящую значимость (Гомер, Данте, Шекспир, Гете, Достоевский), и *национальные* классики – писатели, имеющие наибольшую авторитетность в литературах отдельных народов.

Словосочетание «массовая литература» имеет разные значения. В широком смысле это все то в литературе, что не получило высокой оценки художественно образованной публики: либо вызвало ее негативное отношение, либо осталось ею не замеченным. Так, Ю.М. Лотман, разграничив литературу «вершинную» и «массовую», в сферу последней включил стихи Ф.И. Тютчева, какими они неприметно явились в пушкинскую эпоху. Ученый считает, что тютчевская поэзия вышла за рамки массовой литературы лишь тогда (вторая половина XIX века), когда она была высоко оценена художественно образованным слоем⁶⁶.

Но гораздо более распространено и влиятельно представление о массовой литературе как литературном «низе», восходящее к классицистически ориентированным теориям: к нормативным поэтикам, которые резко противопоставляли друг другу жанры высокие, серьезные, канонические и

⁶⁶ См.: Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема//Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 3.

низкие, смеховые, неканонические. Массовая литература – это совокупность *популярных* произведений, которые рассчитаны на читателя, не приобщенного (или мало приобщенного) к художественной культуре, невзыскательного, не обладающего развитым вкусом, не желающего либо не способного самостоятельно мыслить и по достоинству оценивать произведения, ищущего в печатной продукции главным образом развлечения. Массовая литература в этом ее понимании обозначается по-разному. Термин «*популярная* (popular) литература» укоренен в англоязычной литературно-критической традиции. В немецкой – аналогичную роль играет словосочетание «*тривиальная литература*». И, наконец, французские специалисты определяют это явление как *паралитературу*. Греческая приставка пара-, с помощью которой образован этот термин, имеет два значения. Она может обозначать явление, подобное другому (например, в медицине паратиф – заболевание, напоминающее тиф по своим внешним признакам), либо предмет, находящийся около, поблизости другого предмета. Паралитература – это подобие литературы, паразитирующее на ней, детище рынка, продукт индустрии духовного потребления.

Паралитература обслуживает читателя, чьи понятия о жизненных ценностях, о добре и зле исчерпываются примитивными стереотипами, тяготеют к общепризнанным стандартам. Именно в этом отношении она является массовой. По словам Х. Ортеги-и-Гассета, представитель массы – это «всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, «как все», и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью»⁶⁷.

Персонажи произведений, которые мы относим к паралитературе, превращены в фикцию личности, в некий «знак». Крайний схематизм паралитературных персонажей отличает их от героев высокой литературы и добротной беллетристики.

⁶⁷ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс//Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 310.

Отсутствие характеров паралитература компенсирует динамично развивающимся действием, обилием невероятных, фантастических, почти сказочных происшествий.

Паралитература–детище индустрии духовного потребления. В Германии, например, производство «тривиальных романов» в буквальном смысле слова поставлено на конвейер: «Издательство выпускает в месяц определенное количество названий тривиальных романов того или иного жанра (женский, детективный, вестерн, приключенческий, научно-фантастический, солдатский романы), строго регламентированных в смысле сюжета, характера, языка, стиля и даже объема (250–272 страницы книжного текста). Для этого оно содержит на договорных началах авторов, которые регулярно, в заранее спланированные сроки поставляют редакции рукописи, отвечающие предуказанным кондициям. Эти рукописи издаются не под именем автора, а под каким-нибудь звучным псевдонимом, который принадлежит так же, как и рукопись, издательству. Последнее имеет право, не согласовывая с автором, исправлять и переделывать рукописи по своему усмотрению и выпускать рукописи разных авторов под общим псевдонимом»⁶⁸. Таким образом, авторское начало уничтожается в самом процессе производства паралитературы. Эта ее особенность формировалась постепенно. В конце XVIII в. и позже авторство в массовой литературе, сохраняясь по существу, тем не менее оставалось подспудным, неявным. Массовая литература с ее клишированностью и «безавторством» вызывает к себе сугубо негативное отношение у большинства представителей художественно-образованных слоев, в том числе у литераторов. Вместе с тем предпринимаются опыты ее рассмотрения как явления культуры, обладающего и позитивными свойствами.

Слово «беллетристика» (от *фр.* belles lettres – изящная словесность) используется в разных значениях: в широком смысле – художественная литература (это словоупотребление ныне устарело); в более узком –

⁶⁸ Там же. С. 109.

повествовательная проза. Беллетристика рассматривается также в качестве звена массовой литературы, а то и отождествляется с ней. Нас же интересует иное значение слова: беллетристика – это литература «второго» ряда, необразцовая, неклассическая, но в то же время имеющая неоспоримые достоинства и принципиально отличающаяся от литературного «низа» («чтива»), т.е. срединное пространство литературы.

Беллетристика неоднородна. В ее сфере значим прежде всего круг произведений, не обладающих художественной масштабностью и ярко выраженной оригинальностью, но обсуждающих проблемы своей страны и эпохи, отвечающие духовным и интеллектуальным запросам современников, а иногда и потомков. Подобного рода беллетристика, по словам В.Г. Белинского, выражает «потребности настоящего, думу и вопрос дня»⁶⁹ и в этом смысле подобна «высокой литературе», с ней неизменно соприкасаясь.

Беллетристика, откликающаяся (или стремящаяся отозваться) на литературно-общественные веяния своего времени, ценностно неоднородна. В одних случаях она содержит в себе начала оригинальности и новизны (более в сфере идейно-тематической, нежели собственно художественной), в других – оказывается по преимуществу (а то и полностью) подражательной и эпигонской. *Эпигонство* (от др.-гр. *epigonoi* – родившиеся после) – это «нетворческое следование традиционным образцам»⁷⁰ и, добавим, назойливое повторение и эклектическое варьирование хорошо известных литературных тем, сюжетов) мотивов, в частности – подражание писателям первого ряда.

Беллетристика, активно откликающаяся на «злобу дня», воплощающая веяния «малого времени», его заботы и тревоги, значима не только в составе текущей словесности, но и для понимания истории общественной и культурно-художественной жизни прошлых эпох.

Выводы:

⁶⁹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 161.

⁷⁰ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 510.

Понятие «читатель», как и многие другие литературоведческие термины, обладает дифференцированным содержанием, которое определяется в процессе рассмотрения проблемы читателя в свете теории автора.

Основная задача обращения к реальному (биографическому) читателю заключается в выяснении закономерностей функционирования художественного произведения в сознании читателей разных эпох.

Концептированный читатель – элемент эстетической реальности произведения, в создании которого участвуют все компоненты, все уровни словесно-художественного целого.

«Образ читателя», его функции в художественном тексте зависят от господствующего в данную эпоху типа художественного сознания (традиционалистского, нормативного или индивидуально-творческого, инновационно-креативного) и меняются в соответствии с исторически обусловленной трансформацией категорий поэтики.

Понятия «высокая» литература (строгая, подлинно художественная), массовая («тривиальная») литература («паралитература», «литературный низ»), а также беллетристика отражают разные масштабы и неравноценность явлений художественной словесности.

Вопросы для самоконтроля:

1. Соотнесите понятия реальный читатель – «идеальный» (концептированный, провиденциальный) читатель – образ читателя.
2. Охарактеризуйте основные области литературоведения и смежных гуманитарных дисциплин, занимающиеся изучением читателя.
3. Каковы источники историко-функционального изучения литературы?
4. Охарактеризуйте понятийно-терминологический аппарат герменевтики, рецептивной эстетики, нарратологии.
5. Охарактеризуйте «идеального» (концептированного, провиденциального) читателя.
6. Какие функции выполняет образ читателя?
7. Каковы формы читательского присутствия в тексте?

ЛЕКЦИЯ 9. КАТЕГОРИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО РОДА: РАЗЛИЧНЫЕ ПОДХОДЫ К ОПРЕДЕЛЕНИЮ. ПРИНЦИПЫ РАЗДЕЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ НА РОДЫ

Аннотация. Понятие литературного рода как центральная проблема поэтики. Сложившиеся в науке традиции рассмотрения литературных родов. Понимание литературных родов как формальных категорий. Понимание литературных родов как определенных типов художественного содержания. Традиция связана с отказом от деления литературы на роды. Эпос, лирика и драма как роды художественной словесности, существующие на протяжении всей истории искусства. Род как формально-содержательная категория. Понятие родового содержания и родовой поэтики. Сопоставление категорий рода и жанра, рода и стиля, рода и видов идейно-эмоционального отношения к жизни. Межродовые словесно-художественные формы.

Ключевые слова: род, форма, содержание, типология, эпос, лирика, драма, жанр, стиль, пафос.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой рассматриваются сложившиеся в истории эстетики и поэтики подходы к категории литературного рода. Сущность понятия «род литературы» выявляется в процессе его сопоставления с понятиями «жанр», «стиль», «пафос» и т.д.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны прочитать и законспектировать указанные в списке литературы работы Аристотеля, Гегеля и А.Н.Веселовского.

Список литературы:

Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М.Л.Гаспаров. М., 1978.

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Полн. собр.соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5.

Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966. (Гл. V. Виды искусства в романтической эстетике).

Введение в литературоведение / Чернец Л.В. Хализев В.Е. и др. М., 2004. Часть 2. Раздел 2.

Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.

Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М., 1968. С.82 – 90.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. (Разд.: Различия родов поэзии.)

Гёте И. В., Шиллер Ф. Об эпической и драматической поэзии // Гете И.В. Об искусстве. М., 1975.

Днепров В. Д. Взаимодействие поэтических элементов романа // Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.

Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М: Флинта. Наука, 2000. Раздел 4. (Анализ произведения в аспекте рода и жанра).

Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в теоретическом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.

Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Пер. с ит. М., 2000.

Маркевич Г. Литературные роды и жанры // Г.Маркевич. Основные проблемы науки о литературе / Пер. с пол. М., 1980.

Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965. (Гл. О родах искусства.)

Фесенко Э.Я. Теория литературы. М., 2005. Гл. 4.

Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. (Разд.: Деление литературы на роды).

Шеллинг В. Ф. Й. Философия искусства. М. 1996. (С. 393 – 399).

Использованные информационные ресурсы:

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

http://az.lib.ru/w/weselowskij_a_n/text_0080.shtml

<http://www.infofolioblib.info/philol/tamarchenko/hr21.html>

<http://iph.ras.ru/elib/1560.html>

<http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=3&raz=6&pod=1&par=10>

Сложившиеся в науке традиции рассмотрения литературных родов

Общепризнанный критерий различения литературных родов отсутствует, сложилась множественность этих критериев, которая приводила к разным решениям вопроса: наряду с триадой (выделением эпоса, лирики и драмы) в истории эстетики предпринимались попытки выделить два рода литературы — эпический и драматический, или ввести четвертый род: которым оказывался в одном случае роман (В.Д.Днепров), в другом — сатира (Ю.Б.Борев).

Первая традиция связана с пониманием литературных родов как формальных категорий. На основе формальных признаков родовые формы выделял Платон. Рассказ от лица самого поэта – это лирика. Рассказ, построенный на подражании – драма. Рассказ, построенный на смешанном способе – эпос. Лирика противостоит драме, а эпос является смешанным родом по Платону. Аристотель также определял роды по формальным признакам – по

способу подражания. Эпос противопоставляется лирике. Это объективный род. Лирика – нечто субъективное. Драма подражает действию. Аристотель намечает классификацию по предмету изображения.

Гипотеза происхождения литературных родов из обрядового хора первобытных людей выдвинута А.Веселовским: ее сильные и слабые стороны.

Роды литературы понимаются как определенные типы художественного содержания. Принцип выделения литературных родов на основе содержательных различий определился в немецкой эстетике: в работах Шиллер, Гете, **А. Шлегеля** и др. Аргументированную теорию литературных родов создал Гегель. Роды литературы разграничиваются им с помощью категорий гносеологии (объект — в эпосе, субъект — в лирике, синтез объекта и субъекта — в драме). Гегель определяет эпос как представление «самой *объективности* в ее объективности», лирику как представление «субъективности, внутреннего мира» и, наконец, драму — как «способ изложения», связывающий «оба предшествующих в новую целостность, в которой мы... перед собой имеем как объективное раскрытие, так и... внутреннюю жизнь индивида...». Категории события и действия, используемые разграничения эпоса и драмы. Использование категорий внешнего и внутреннего наряду с категориями объективного и субъективного при разграничении родов литературы. С помощью этих категорий эпос (в виде эпопеи) охарактеризован Гегелем как **изначальный** тип художественного целого, исторически предшествующий — в этом смысле — лирике и драме. Это понимание проблемы родов надолго стало общепринятым. В России его развил Белинский, обративший внимание на то, что в литературе чистые родовые формы практически не встречаются.

Третья традиция связана с отказом от деления литературы на роды. Эта тенденция отразилась в трудах Б. Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902, рус. пер. 1920); Эмиль Штайгер «Основные понятия поэтики» (1951 г. и последующие издания). В основе рассуждений Кроче также лежит психологически-лингвистический подход к литературе. В

книге Э. Штайгера «Основные понятия поэтики» содержательно-психологические аспекты литературных родов выдвигаются на первый план в ущерб началам художественно-речевым.

Психологическая трактовка категории рода: литературный род – художественная трансформация человеческой психики. Чувство – лирика, воля – драма, мысль – эпос; воспоминание – лирика, представление – эпос, усилие – драма. Лингвистическая трактовка: родовая принадлежность определяется по языковым категориям. 1-е лицо – лирика, 2-е лицо – драма, 3-е лицо – эпос.

Из числа русских литературоведов в подобном скептическом духе высказался А. И. Белецкий: «Для античных литератур термины эпос, лирика, драма еще не были абстрактными. Они обозначали особые, внешние способы передачи произведения слушающей аудитории. Перейдя в книгу, поэзия отказалась от этих способов передачи, и постепенно <...> виды (становились все большей фикцией. Необходимо ли и далее длить научное бытие этих фикций?»⁷¹.

Большинство литературоведов убеждены в непреходящем значении родового деления литературы, в том, что эпос, лирика и драма — это реальные и необходимые формы существования и развития словесного искусства. Вся задача состоит в том, чтобы раскрыть исторически изменяющуюся (и вместе с тем сохраняющую определенную ненарушаемую основу) содержательно-формальную структуру каждой из родовых категорий. Преобладание в эпосе сообщающих начал речевой деятельности (образ повествователя); в драме, ориентированной на театр, — непосредственно-коммуникативных, действенных, по преимуществу диалогических; в лирике — медитативных, экспрессивных. Специфичность освоения времени и пространства, а также форм присутствия человека в каждом из литературных родов. Эпос и драма как художественное освоение бытия в его пространственно-временной динамике. Система персонажей как структурная основа эпического и драматического

⁷¹ Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. С. 342.

произведения. Сюжет в его соотнесенности с конфликтом (коллизией). Опыты построения универсальной модели сюжета французскими структуралистами (разработка нарратологии на основе исследования В.Я.Проппом волшебной сказки).

Род как формально-содержательная категория

Различимы собственно родовые формы, традиционные и безраздельно господствовавшие в литературном творчестве на протяжении многих веков, и формы «внеродовые», нетрадиционные, укоренившиеся в «послеромантическом» искусстве. Первые со вторыми взаимодействуют весьма активно, друг друга дополняя. Ныне платоновско-аристотелевско-гегелевская триада (эпос, лирика, драма), как видно, в значительной мере поколеблена и нуждается в корректировке. В то же время нет оснований объявлять привычно выделяемые три рода литературы устаревшими, как это порой делается с легкой руки итальянского философа и теоретика искусства Б. Кроче. Не соглашаясь с этим, заметим: литературные произведения *всех* эпох (в том числе и современные) имеют определенную родовую специфику (форму эпическую, драматическую, лирическую либо нередкие в XX в. формы очерка, «потока сознания», эссе). Родовая принадлежность (либо, напротив, причастность одной из «внеродовых» форм) во многом определяет организацию произведения, его формальные, структурные особенности. Поэтому понятие «род литературы» в составе теоретической поэтики неотъемлемо и насущно.

Роды литературы (здесь они подобны видам искусства) — это, пользуясь термином семиотики, языки художественной деятельности, а языковым (в широком смысле) структурам присущи содержательная открытость, неуклонное стремление расширить область познаваемого и выражаемого. Правомерно в этой связи говорить о полисодержательности видов искусства и родов литературы. Каждая из этих больших групп произведений овладевает содержанием, которое в большей мере является общим для всех.

Универсально-типологический характер родов литературы сближает их с эстетическими категориями, но в отличие от последних род литературы принадлежит к числу понятий формально-содержательных.

Б.О.Корман предлагает описание литературных родов с точки зрения характерных для каждого рода устойчивых сочетаний известной формально-субъектной и содержательно-субъектной организаций.

Произведение эпического рода есть такое произведение, в котором текст распределен между первичным субъектом речи и вторичными субъектами речи. Большая часть текста принадлежит первичному субъекту речи (повествовательный текст), остальная часть текста принадлежит вторичным субъектам речи (прямая речь героев). Такова схема формально-субъектной организации эпического произведения.

Повествовательный текст принадлежит субъекту сознания с обязательными физической и временной точками зрения. Прямая речь героев принадлежит субъектам сознания с обязательной фразеологической точкой зрения. Такова схема содержательно-субъектной организации эпического произведения.

Произведение лирического рода есть такое произведение, в котором весь текст принадлежит одному субъекту речи. Такова схема формально-субъектной организации лирического произведения.

Весь текст лирического произведения организуется субъектом сознания с обязательной прямооценочной точкой зрения. Такова схема содержательно-субъектной организации лирического произведения.

Произведение драматического рода есть такое произведение, в котором, как в эпическом произведении, текст распределен между первичным субъектом речи и вторичными субъектами речи. Но в отличие от эпического произведения лишь незначительная часть текста принадлежит здесь первичному субъекту речи: это название произведения, перечень действующих лиц, так называемые авторские ремарки и обозначения вторичных субъектов речи, предшествующие их репликам. Большая же часть текста распределена между вторичными

субъектами речи: это реплики и монологи действующих лиц. Такова схема формально-субъектной организации драматического произведения.

Текст драмы, принадлежащий первичному субъекту речи, организуется субъектом сознания, который очень близок к повествователю в эпическом произведении: для него обязательны временная и физическая точки зрения. Но если в эпическом произведении физическая и временная зоны ничем не ограничены (в них могут включаться любые точки зрения), то в драматическом произведении эти зоны ограничены. Если иметь в виду временную точку зрения, то здесь, как правило, встречается лишь совпадение временных позиций субъекта и объекта. Если иметь в виду физическую точку зрения, то нужно сказать, что субъект сознания находится, как правило, довольно близко от объекта: это либо средний, либо крупный план (носитель сознания совмещен в пространстве со зрителем в театральном зале).

Ограничение физической и временной зон имеет своим следствием ограничение прямооценочной и косвеннооценочной зоны: текст здесь тяготеет к нейтральной или слабо выраженной оценочности. Наибольшей степенью оценочности отличаются заглавия. Ремарки же, описывающие обстановку, как правило, оценочно мало выразительны.

Что же касается реплик и монологов персонажей, образующих большую часть текста драматического произведения, то они, как правило, строятся на преимущественном использовании фразеологической точки зрения.

Такова схема содержательно-субъектной организации драматического произведения.

Следует иметь в виду, что в практике литературного творчества литературные роды находятся в процессе непрерывного взаимодействия: практически почти не существует произведений, в которых нельзя было бы обнаружить признаки разных литературных родов. Но произведение не утрачивает при этом качественно-родовой определенности: одно родовое начало обычно является в нем господствующим, тогда как другие этому началу подчиняются, на него работают, с ним согласуются. Родовая принадлежность

произведения зависит, таким образом, от преобладания признаков одного рода, их доминантного характера.

Сравнительно нетрудно выделить в отдельном произведении признаки разных родов и определить их иерархию, характер их субординированности. Серьезные трудности начинаются там, где мы стремимся в общем виде описать закон связи и сочетания разных родовых стихий в пределах одного произведения, принципы их сочетания и взаимодействия.

Родовая характерность литературного произведения зависит от сочетания известной формально-субъектной и содержательно-субъектной организации. Для каждого рода есть своя формально-субъектная организация и преобладающий тип содержательных субъектно-объектных отношений, то есть преобладающая точка зрения. Взаимодействие родов происходит таким образом, что наибольшей устойчивостью обладает формально-субъектная организация; ею и определяется в основном качественная определенность рода. Содержательно же субъектная организация оказывается сферой, в гораздо большей степени подверженной изменению. К содержательно-субъектной организации, соответствующей данной формально-субъектной организации, присоединяется иная, характерная для другого литературного рода. Иными словами, к данной точке зрения, обязательно присущей литературному роду, присоединяется другая, свойственная иному роду. Возможны разные соотношения этих точек зрения — от гармонии и равновесия до полной ассимиляции и вытеснения. Таким образом, взаимодействие родовых начал в пределах одного произведения может в принципе привести к тому, что с формально-субъектной организацией одного рода совместится содержательно-субъектная организация другого рода. Разумеется, это — идеальная схема, практически столь же мало реальная, как и схемы субъектной организации «чистых», беспримесных родов. Но с теоретической точки зрения выделение и описание подобных схем оправдано и необходимо. Для обозначения шести возможных смешанных родовых форм, образуемых попарным соединением трех родовых начал, воспользуемся словосочетаниями типа прилагательное +

существительное, где существительное будет обозначать преобладающую формально-субъектную организацию, а прилагательное — преобладающую содержательно-субъектную организацию (то есть в конечном счете преобладающую точку зрения). В результате получим следующие терминологические словосочетания.

Лирический эпос. Соответствующие термину явления художественной литературы образуются сочетанием эпической формально-субъектной организации и преобладающей прямооценочной точки зрения.

Драматический эпос. Соответствующие термину явления художественной литературы образуются сочетанием эпической формально-субъектной организации и преобладающей фразеологической точки зрения.

Эпическая лирика. Соответствующие термину явления художественной литературы образуются сочетанием лирической формально-субъектной организации и преобладающих физической и временной точек зрения.

Драматическая лирика. Соответствующие термину явления художественной литературы образуются сочетанием лирической формально-субъектной организации и преобладающей фразеологической точки зрения.

Эпическая драма. Соответствующие термину явления художественной литературы образуются сочетанием драматической формально-субъектной организации и преобладающих физической и временной точек зрения.

Лирическая драма. Соответствующие термину явления художественной литературы образуются сочетанием драматической формально-субъектной организации и преобладающей прямооценочной точки зрения.

Приведенные выше схемы двуродовых образований в пределах одного произведения небесполезны, как нам кажется, для конкретных литературоведческих исследований.

1. С их помощью придается терминологическое значение некоторым словосочетаниям, издавна имевшим распространение в практике историко-литературных исследований и критического анализа. Мы имеем в виду

определения типа *эпическая драма, лирическая драма, лирическая проза* (последнее должно рассматриваться как синоним *лирического эпоса*).

2. Уточняется терминологический смысл других словосочетаний. Так, в частности, обнаруживается, что *ролевою лирику* следует определять не как «лирический способ овладения эпическим» материалом, а как *драматическую (драматизированную) лирику*, то есть лирику, где оценочная точка зрения выступает в форме фразеологической.

3. Обретают теоретико-литературное обоснование давние характеристики многих индивидуально-художественных систем. Так, например, эпический характер лирики Аполлона Майкова обнаруживается в резком ослаблении прямооценочной точки зрения и сведении до минимума оценочной функции физической и временной точек зрения. Мысль о драматическом характере романов Достоевского (*драматический эпос*) может быть обоснована, если обратить внимание на два фактора: а) резкое увеличение объема текста, принадлежащего вторичным субъектам речи; б) возрастание роли фразеологической точки зрения, проникающей даже в текст, принадлежащий первичному субъекту речи. Вследствие этого повествователь в большей или меньшей степени превращается в рассказчика и, таким образом, уподобляется героям по содержательно-субъектному строю приписанного ему текста ⁷².

Межродовые словесно-художественные формы

К межродовым словесно-художественным формам относят лиро-эпика, эпическая драматургия, лирическая драма. «Невписываемость» в традиционно выделяемые литературные роды очеркового жанра, литературы «потока сознания», художественной эссеистики, получивших широкое распространение в XX веке.

Роды литературы не отделены друг от друга непроходимой стеной. Наряду с произведениями, безусловно и полностью принадлежащими к *одному* из литературных родов, существуют и те, что соединяют в себе свойства каких-

⁷² Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. С. 173 – 179.

либо двух родовых форм – «*двухродовые образования*» (выражение Б.О. Кормана)⁷³. О произведениях и их группах, принадлежащих двум родам литературы, на протяжении XIX–XX вв. говорилось неоднократно. Так, Шеллинг характеризовал роман как «соединение эпоса с драмой»⁷⁴. Отмечалось присутствие эпического начала в драматургии А. Н. Островского. Как эпические характеризовал свои пьесы Б. Брехт. За произведениями М. Метерлинка и А. Блока закрепился термин «лирические драмы». Глубоко укоренена в словесном искусстве *лиро-эпика*, включающая в себя лиро-эпические поэмы (упрочившиеся в литературе, начиная с эпохи романтизма), баллады (имеющие фольклорные корни), так называемую лирическую прозу (как правило, автобиографическую), произведения, где к повествованию о событиях «подключены» лирические отступления, как, например, в «Дон Жуане» Байрона и «Евгении Онегине» Пушкина.

В литературоведении XX в. неоднократно делались попытки дополнить традиционную «триаду» (эпос, лирика, драма) и обосновать понятие четвертого (а то и пятого и т.д.) рода литературы. Рядом с тремя «прежними» ставились и роман (В.Д. Днепров), и сатира (Я.Е. Эльсберг, Ю.Б. Боров), и сценарий (ряд теоретиков кино)⁷⁵. В подобного рода суждениях немало спорного, но литература действительно знает группы произведений, которые не в полной мере обладают свойствами эпоса, лирики или драмы, а то и лишены их вовсе. Их правомерно назвать *внеродовыми формами*.

Во-первых, это *очерки*. Здесь внимание авторов сосредоточено на внешней реальности, что дает литературоведам некоторое основание ставить их в ряд эпических жанров. Однако в очерках событийные ряды и собственно повествование организующей роли не играют: доминируют описания, нередко сопровождающиеся рассуждениями. Таковы «Хорь и Калиныч» из

⁷³ См.: Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень)//Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. Ижевск, 1974. С. 223

⁷⁴ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 380.

⁷⁵ Обзор подобных суждений зарубежных ученых дан в: Hernadi P. Beyond Genre. New Directions in Literary Classification, Ithaca and London, 1972. P. 34–36.

тургеневских «Записок охотника», некоторые произведения Г.И. Успенского и М.М. Пришвина.

Во-вторых, это так называемая литература «*потока сознания*», где преобладают не повествовательная подача событий, а нескончаемые цепи впечатлений, воспоминаний, душевных движений носителя речи. Здесь сознание, чаще всего представляющее неупорядоченным, хаотичным, как бы присваивает и поглощает мир: действительность оказывается «застланной» хаосом ее созерцаний, мир–помещенным в сознание⁷⁶. Подобными свойствами обладают произведения М. Пруста, Дж. Джойса, Андрея Белого. Позже к этой форме обратились представители «нового романа» во Франции (М. Бютор, Н. Саррот).

И наконец, в традиционную триаду решительно не вписывается *эссеистика*, ставшая ныне весьма влиятельной областью литературного творчества. У истоков эссеистики – всемирно известные «Опыты» М. Монтеня. Эссеистская форма – это непринужденно-свободное соединение суммирующих сообщений о единичных фактах, описаний реальности и (что особенно важно) размышлений о ней. Мысли, высказываемые в эссеистской форме, как правило, не претендуют на исчерпывающую трактовку предмета, они допускают возможность совсем иных суждений. Эссеистика тяготеет к синкретизму: начала собственно художественные здесь легко соединяются с публицистическими и философскими.

Эссеистика едва ли не доминирует в творчестве В.В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья»). Она дала о себе знать в прозе А.М. Ремизова («Посолонь»), в ряде произведений М.М. Пришвина (вспоминаются прежде всего «Глаза земли»). Эссеистское начало присутствует в прозе Г. Филдинга и Л. Стерна, в байроновских поэмах, в пушкинском «Евгении Онегине» (вольные беседы с читателем, раздумья о светском человеке, о дружбе и родственниках и т.п.), «Невском проспекте» Н.В. Гоголя (начало и

⁷⁶ См.: Бочаров С.Г. Пруст и «поток сознания» //Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967.

финал повести), в прозе Т. Манна, Г. Гессе, Р. Музиля, где повествование обильно сопровождается размышлениями писателей.

По мысли М.Н. Эпштейна, основу эссеистики составляет особая концепция человека – как носителя не знаний, а мнений. Ее призвание – не провозглашать готовые истины, а расщеплять закоснелую, ложную целостность, отстаивать свободную мысль, уходящую от централизации смысла: здесь имеет место «сопребывание личности со становящимся словом». Релятивистски понятой эссеистике автор придает статус весьма высокий: это «внутренний двигатель культуры нового времени», средоточие возможностей «сверххудожественного обобщения»⁷⁷. Заметим, однако, что эссеистика отнюдь не устранила традиционные родовые формы и, кроме того, она в состоянии воплощать мироотношение, которое противостоит релятивизму. Яркий пример тому – творчество М.М. Пришвина.

Выводы:

Литературный род — категория, необходимая, с одной стороны, для обозначения *группы жанров*, обладающих сходными и при этом доминирующими структурными признаками; с другой,— для выявления основных *возможностей* словесно-художественного творчества и, следовательно, дифференциации важнейших и «над-» или «метаисторических» инвариантов структуры литературного произведения

Категория литературного рода относится к категориям формально-содержательным. Каждый из родов эстетически осваивает определенную сферу отношений между человеком и миром, то есть имеет свое, специфическое родовое содержание и вырабатывает соответствующую систему художественных средств для этого освоения, то есть имеет свою специфическую родовую поэтику.

Параллельно существуют две противоположные тенденции — к универсализации наиболее характерной особенности одной из «родовых»

⁷⁷ Эпштейн М.Н. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 334, 380, 365, 369.

структур и к уяснению общей для них всех многомерной модели «произведения как такового». Поэтому основой для решения важнейших проблем теории литературного рода могла стать новая концепция структуры литературного произведения. Такая концепция и сложилась в поэтике XX в. на почве теории жанра.

Вопросы для самоконтроля:

1. Какие подходы к категории литературного рода сложились в истории эстетики и поэтики?
2. Какие критерии различения литературных родов существуют?
3. Как соотносятся понятия рода и жанра, рода и стиля, рода и пафоса?
4. Можно ли рассматривать драму как синтез эпоса и лирики? Какими признаками этих двух родов обладает драма?
5. Что нового внес В.Г.Белинский в гегелевскую теорию литературных родов?
6. Каковы сильные и слабые стороны концепции А.Н.Веселовского о происхождении литературных родов из обрядового хора первобытных людей?
7. Воспроизведите аргументы противников понятия литературный род. В чем с ними можно согласиться и с чем поспорить.
8. Охарактеризуйте межродовые словесно-художественные формы.

ЛЕКЦИЯ 10. ЭПОС КАК РОД ЛИТЕРАТУРЫ. ФОРМЫ ЭПОСА

Аннотация. Два значения слова эпос. «Родовые» свойства текста эпического произведения. Инвариантная для эпики речевая структура – взаимоосвещение авторской и чужой речи. Фрагментарность как отличительная черта текста эпического произведения а также характерная для эпики установка освоить именно целостность бытия. Эпический тип события. Структура эпического сюжета и его особенности. Доминирование в большой форме эпики свойства объекта (мира и сюжета), акцентирование в малых жанрах эпики особенностей эпического субъекта. Малые жанры эпики и проблема эпического

субъекта. Особенности родовой поэтики эпоса. Эпическое как межродовая категория.

Ключевые слова: эпос, эпика, род, форма, жанр, событие, сюжет, целостность, фрагментарность, речь изображающая, речь изображенная, статус эпического автора.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой освещается специфика эпоса как рода литературы, дается представление о родовом содержании эпоса и родовой поэтике.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны

а) прочитать и законспектировать указанные в списке рекомендуемой литературы работы М.М.Бахтина;

б) в предложенных для анализа произведениях выделить родовые и жанровые особенности.

Список литературы:

Аристотель. Поэтика // Аристотель и мировая литература / Отв. ред. М.Л.Гаспаров. М., 1978. (С. 114 – 116, 152 – 163).

Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М.М. Типы прозаического слова. Слово у Достоевского // Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. (Песнь 3.)

Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, А.Я.Эсалнек и др.; Под ред. Л.В.Чернец. М., 2004. (Ч.2., раздел 2).

Веселовский А.Н. История или теория романа? // *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л., 1939.

Грифцов Б.А. Теория романа. Л., 1927.

Кожин В.В. Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.

Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. (Разд.3, глава 1).

Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. 4-е изд. М., 1971. (Разд.: Эпос.)

Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. 4-е изд., испр. и доп. М., 2004. (Глава 5, раздел 1).

Шеллинг В.Ф.Й. Философия искусства. СПб., 1996. (С. 351-364, 380-395).

Использованные информационные ресурсы:

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

<http://mmbakhtin.narod.ru/eposrom.html>

<http://mesotes.narod.ru/lukacs/teoriaromana/tr-sod.htm>

http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet2/01.php

http://dugward.ru/library/veselovskiy_alexandr/veselovskiy_alexandr_istoria_i_i_teorii.html

<http://cyberleninka.ru/article/n/m-m-bahtin-a-n-veselovskiy-i-vyach-i-ivanov-teoriya-romana-i-ego-istoricheskaya-poetika>

<http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/gegel.pdf>

«Родовые» свойства текста эпического произведения

Слово «эпос» в русской культурной традиции обозначает и литературный род, и один из *жанров*, относимых к этому роду, - *эпопею* (ср. также «героический эпос»). Отсюда предпочтение термина, более характерного для западноевропейской традиции – эпика. Искомая характеристика родовой структуры литературного произведения должна преодолеть различия, существующие между жанрами эпики в аспекте синхронии и диахронии.

Инвариантная для эпики речевая структура – сочетание речи изображающей (т.е. так называемой «авторской», принадлежит ли она повествователю или рассказчику) и речи изображенной, которую изображающий речевой субъект — посредник между двумя действительностями — либо включает в свое высказывание (большая часть классической эпики), либо, наоборот, дополняет ее своей речью. Родовой признак текста эпического произведения — не какая-то определенная композиционная форма речи (будь то повествование или диалог), а, как формулирует Бахтин, «взаимоориентация авторской и чужой речи», т.е. взаимодействие двух принципиально различных субъектно-речевых установок, каждая из которых может представать в разнообразных композиционных формах.

Текст эпического произведения отличает также **фрагментарность**, тем более заметная, чем ближе произведение к большой эпической форме. Эпический художественный текст состоит из фрагментов, вычленяемых на разном уровне и по разным критериям. Эта его особенность вполне коррелирует с издавна отмечавшейся в качестве признака «эпичности» самостоятельностью частей или элементов самого изображенного мира (самодовлеющего значения отдельных событий или целых историй, мест действия или целых «миров», моментов времени или эпох, периодов, возрастов героя и т.д.), между которыми преобладают чисто сочинительные связи.

Для эпики характерно стремление освоить именно **целостность бытия**. Поэтому эпика не ограничивается изображением действия, которое есть прежде

всего устремленное к определенной цели и потому одностороннее проявление человека или группы людей; эпос изображает событие, предстающее как отдельное проявление многостороннего, целого бытия.

Эстетическую общность хронологически и этнически отделенных литературных феноменов раскрывает установка на **объективацию** предмета изображения, которым является внешняя по отношению к автору действительность в ее многообразии, широте, подвижности и целостности: «Большая эпика воссоздает экстенсивную тотальность жизни. Для эпики конкретная данность мира – это последний принцип, в своей решающей, определяющей трансцендентальной основе она эмпирична; иногда она может ускорить течение жизни, может довести все потаенное, как и все зачехнувшее, до имманентного им утопического конца, но широту и глубину, закругленность и символичность, богатство и упорядоченность жизни, корнящейся в истории, она никогда не сможет преодолеть своей формой»⁷⁸.

Родовое содержание эпоса диктует ту поэтику, которая способна осваивать именно эпическое содержание. Для поэтики эпоса характерны:

а) **объективированность повествования**, то есть такие формы субъектной организации, при которых субъект речи либо внеположен по отношению к художественному миру (выступает сказителем, свидетелем, наблюдателем), либо вообще «нейтрализован» безличной формой повествования;

б) **пластичность изображения**, создающая впечатление «данности» этой художественной реальности, ее существования по своим, не зависящим от воли автора, законам;

в) **саморазвитие художественного мира**, возникающее в процессе взаимодействия внутренней логики со-бытия с внутренней логикой характеров. Эффект саморазвития достигается лишь тогда, когда художнику удастся уловить подлинные, действительные связи между человеком и миром.

⁷⁸ Лукач Д. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С.27

Повествование как организующее начало эпического произведения

В эпическом роде литературы организующим началом произведения является *повествование о* персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это – цепь словесных сообщений или, проще говоря, рассказ о происшедшем ранее. Повествованию присуща временная дистанция между ведением речи и предметом словесных обозначений. Оно (вспомним Аристотеля: поэт рассказывает «о событиях как о чем-то отдельном от себя») ведется со стороны и, как правило, имеет грамматическую форму *прошедшего времени*. Для повествующего (рассказывающего) характерна позиция человека, вспоминающего об имевшем место ранее. Дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования о нем составляет едва ли не самую существенную черту эпической формы.

Слово «повествование» в применении к литературе используется по-разному. В узком смысле – это развернутое обозначение словами того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В более широком значении повествование включает в себя также *описания*, т.е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного (таковы большая часть пейзажей, характеристики бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний). Подобным же образом в повествовательную ткань входят авторские *рассуждения*, другие композиционно-речевые формы. В эпических произведениях повествование подключает к себе и как бы обволакивает высказывания действующих лиц – их диалоги и монологи, в том числе внутренние, с ними активно взаимодействуя, их поясняя, дополняя и корректируя. И художественный текст оказывается сплавом повествовательной речи и высказываний персонажей.

Эпическое произведение может «вобрать» в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь иному виду искусства. При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению во

внутренний мир человека. Ей вполне доступны характеры сложные, обладающие множеством черт и свойств, незавершенные и противоречивые, находящиеся в движении, становлении, развитии.

Эти возможности эпического рода литературы используются далеко не во всех произведениях. Но со словом «эпос» прочно связано представление о художественном воспроизведении жизни в ее целостности, о раскрытии сущности эпохи, о масштабности и монументальности творческого акта. Не существует (ни в сфере словесного искусства, ни за его пределами) групп художественных произведений, которые бы так свободно проникали одновременно и в глубину человеческого сознания и в ширь бытия людей, как это делают повести, романы, эпопеи.

В эпических произведениях глубоко значимо присутствие *повествователя*. Это – весьма специфическая форма художественного воспроизведения человека. Повествователь является посредником между изображенным и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и событий.

Эпическая форма воспроизводит не только рассказываемое, но и рассказывающего, она художественно запечатлевает манеру говорить и воспринимать мир, а в конечном счете – склад ума и чувств повествователя. Облик повествователя обнаруживается не в действиях и не в прямых излияниях души, а в своеобразном повествовательном монологе. Выразительные начала такого монолога, являясь его вторичной функцией, вместе с тем очень важны.

Литературе доступны разные способы повествования. Наиболее глубоко укоренен и представлен тип повествования, при котором между персонажами и тем, кто сообщает о них, имеет место, так сказать, абсолютная дистанция. Повествователь рассказывает о событиях с невозмутимым спокойствием. Ему внятно все, присущ дар «всеведения». И его образ, образ существа, вознесшегося над миром, придает произведению колорит максимальной объективности.

Художественные возможности такого повествования рассмотрены в немецкой классической эстетике эпохи романтизма. В эпосе «нужен рассказчик, – читаем у Шеллинга, – который невозмутимостью своего рассказа постоянно отвлекал бы нас от слишком большого участия к действующим лицам и направлял внимание слушателей на *чистый результат*». И далее: «Рассказчик чужд действующим лицам <...> он не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место "необходимости"»⁷⁹.

Основываясь на таких формах повествования, восходящих к Гомеру, классическая эстетика XIX в. утверждала, что эпический род литературы – это художественное воплощение особого, «эпического» мирозерцания, которое отмечено максимальной широтой взгляда на жизнь и ее спокойным, радостным приятием.

«Эпическое мирозерцание» предполагает заинтересованное доверие к миру - и к каждой его отдельной частице, и к миру в целом, во всей его временной и природной безграничности. Такое мировосприятие не позволяет «заклиниться» на чем-нибудь одном, оно препятствует абсолютизации каких бы то ни было явлений или идей. В трагической ситуации эпическое сознание не дает забыть, что в мире есть не только тьма, но и свет, а в счастливой – напоминает о бедах и горестях⁸⁰.

Подобные представления о содержательных основах эпической формы (при всем том, что они опираются на многовековой художественный опыт) неполны и в значительной мере односторонни. Дистанция между повествователем и действующими лицами актуализируется не всегда. Об этом свидетельствует уже античная проза: в романах «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея и «Сатирикон» Петрония персонажи сами рассказывают о виденном и испытанном. В таких произведениях выражается взгляд на мир, не имеющий ничего общего с так называемым «эпическим мирозерцанием».

⁷⁹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 399.

⁸⁰ См.: Лейтес Н.С. Роман как художественная система. Пермь, 1985. С.19-20.

В литературе последних двух-трех столетий едва ли не возобладали субъективное повествование. Повествователь стал смотреть на мир глазами одного из персонажей, проникаясь его мыслями и впечатлениями. Яркий пример тому – подробная картина сражения при Ватерлоо в «Пармской обители» Стендаля. Такому способу изображения порой отдавал дань Толстой. Бородинская битва в одной из глав «Войны и мира» показана в восприятии не искушенного в военном деле Пьера Безухова; военный совет в Филях подан в виде впечатлений девочки Малаши. В «Анне Карениной» скачки, в которых участвует Вронский, воспроизведены дважды: один раз пережитые им самим, другой – увиденные глазами Анны. Нечто подобное свойственно произведениям Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова, Г. Флобера и Т. Манна. Герой, к которому приблизился повествователь, изображается как бы изнутри. «Нужно перенестись в действующее лицо», – замечал Флобер. При сближении повествователя с кем-либо из героев широко используется несобственно-прямая речь, так что голоса повествующего и действующего лица сливаются воедино. Совмещение точек зрения повествователя и персонажей в литературе XIX–XX вв. вызвано возросшим художественным интересом к своеобразию внутреннего мира людей, а главное – пониманием жизни как совокупности непохожих одно на другое отношений к реальности, качественно различных кругозоров и ценностных ориентаций⁸¹.

Наиболее распространенная форма эпического повествования – это *рассказ от третьего лица*. Но повествующий вполне может выступить в произведении как некое «я». Таких персонифицированных повествователей, высказывающихся от собственного, «первого» лица, естественно называть *рассказчиками*. Рассказчик нередко является одновременно и персонажем произведения (Максим Максимыч в повести «Бэла» из «Героя нашего времени»

⁸¹ О многообразии форм повествования в русской литературе XIX в. см.: Манн Ю.В. Автор и повествование //Известия/АН СССР. Отд. литературы и языка. 1991. № 1; его же. Об эволюции повествовательных форм (вторая половина XIX в.) //Известия/РАН. Отд. литературы и языка. 1992. № 2. Завершая вторую статью, автор говорит о Чехове следующее: «<...>сливая сферу рассказчика с субъективной сферой героя, он с особой тонкостью и тщанием развивает ту персональную повествовательную ситуацию, которая заняла столь видное место в литературе XX в.» (с. 58).

М.Ю. Лермонтова, Гринев в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, Иван Васильевич в рассказе Л.Н. Толстого «После бала», Аркадий Долгорукий в «Подростке» Ф. М. Достоевского).

Фактами своей жизни и умонастроениями многие из рассказчиков-персонажей близки (хотя и не тождественны) писателям. Это имеет место в автобиографических произведениях (ранняя трилогия Л.Н. Толстого, «Лето Господне» и «Богомолье» И.С. Шмелева). Но чаще судьба, жизненные позиции, переживания героя, ставшего рассказчиком, заметно отличаются от того, что присуще автору («Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Моя жизнь» А.П. Чехова). При этом в ряде произведений (эпистолярная, мемуарная, сказовая формы) повествующие высказываются в манере, которая не тождественна авторской и порой с ней расходится весьма резко (о чужом слове см. с. 248–249). Способы повествования, используемые в эпических произведениях, как видно, весьма разнообразны.

Эпический тип события

Предметный и субъектный универсализм большой эпики реализуется в сфере объектной организации произведений, «вбирающих» в себя множество характеров, судеб, деталей, проблем и т.д. Центром этого содержательного пространства становится **событие**. Под событием в широком смысле этого слова, «со-бытием», понимается не частное происшествие, а проявление закономерностей бытия. Рожденное из внутренних побуждений и действий человека, оно обнаруживает противоречивое единство и целостность мира, взаимосвязь и совокупность жизненных явлений: «В ограниченной форме события, т.е. конкретного целенаправленного действия героя, проявляется сущность мира, его бесконечность. (...) Отсюда – сочетание безусловности мировых связей с самостоятельностью и объективностью всего частного, которое отличает эпiku от драмы, где мир, как говорил М.М.Бахтин, «сделан из одного куска»⁸²

⁸² Теоретическая поэтика: Понятия и определения. М., 2002. С.290.

Эпос — это род литературы, который эстетически осваивает мир как объективную данность, стремится постигнуть жизнь человека в ее органической связи с объективными процессами и законами бытия. Не случайно в эпосе жизнь человека предстает как *судьба* — как некая закономерность, обусловленная всеобщим ходом и устройством действительности, как непосредственное воплощение объективной истины бытия. Не случайно также содержанием эпического произведения становится *событие* (акцентировка Г.Д. Гачева), ибо в эпосе художественно постигается именно со-бытие: взаимосвязь всего и вся, и прежде всего жизни человеческой души с окружающим миром, близким и дальним, малым и большим. Основные *эпические ценности* воплощают в себе бытие, его вечность, неискоренимость, его постоянное движение и обновление. Не случайно в эпосе так значимы образы природы, родного очага, образы Отца и Сына, Матери и Дитяти — носители эпического смысла. Эпический конфликт всегда связан либо с утратой со-бытия, либо с поисками со-бытия с людьми, с человечеством, с миром.

В основе эпического сюжета — ситуация, представляющая собой неустойчивое равновесие мировых сил; действие в целом — временное нарушение и неизбежное восстановление этого равновесия. Структура эпического сюжета. Первая особенность: удвоение центрального события. Вторая особенность: закон эпической ретардации. Третья особенность: равноправие и равноценность случая и необходимости. Четвертая особенность: равноправие и взаимосвязь циклической и кумулятивной сюжетных схем. Пятая особенность: случайность и условность границ сюжета.

Строению событийного ряда в эпосе свойственны пять типических структурных особенностей. Таковы: 1) удвоение центрального события (принцип дубликации), а также симметричность мотивной структуры или тематической композиции (обратная симметрия или «зеркальность»). Древнейшее происхождение и смысл этих особенностей (равноправие миров и сил жизни и смерти в кругообороте бытия) ощутимы в волшебной сказке и

эпопее (Фрейденберг); 2) закон эпической ретардации (Гегель) - результат равноправия двух несовпадающих факторов сюжетного развертывания: инициативы героя и «инициативы» обстоятельств, которые здесь, по словам философа, «столь же деятельны», как и герои, «а часто даже более деятельны». Возникают противоречия «планов» персонажей и «стихии жизни», столкновение с которой и тормозит ход событий (задержанный визит Чичикова к Собакевичу; отложенное сватовство князя Андрея и т. д.). И наоборот, такая заметная особенность криминальной литературы - в первую очередь, детектива - как «остросюжетность», т. е. отсутствие ретардации, неразрывно связана с ее значительной драматизацией и театрализацией; 3) равноправие и равноценность случая и необходимости. В сюжетах - и не только древних - Провидение и Рок играют первостепенную роль, что для читателя менее очевидно, чем присутствие в них немотивированного случая. Особое влияние на структуру романских сюжетов Нового времени оказывает, по-видимому, проблема теодицеи. Необходимость и случай связаны с категориями Хаоса и Порядка. Для Э. в целом характерно равноправие этих начал, а иногда — прямое осмысление их противостояния в качестве основной сюжетной ситуации. Любое из них может по отношению к другому выступать и как случай, и как необходимость. В художественной рефлексии эта особенность отражается в характерных эпических темах фатализма и теодицеи. Поскольку общая сюжетная ситуация статична, причем ее неизменность расценивается как непреложная необходимость, случай должен выступить в качестве элемента динамики: без этого невозможна смена временного нарушения основной эпической ситуации (равновесия противоположностей) её последующим восстановлением; 4) равноправие и взаимосвязь циклической и кумулятивной сюжетных схем. Как правило, циклическое «обрамление» (начальная и конечная ситуации подобны, хотя вторая отличается от первой повышением статуса героя и/или внутренним изменением, «возвышением» его) сочетается с «нанизыванием» событий внутри рамки. Так происходит в эпопее, в античном авантюрном и новом плутовском романах, в «Мертвых душах». Кумулятивное

строение имеет при этом как раз ретардирующая часть сюжета. Взаимодействие двух принципов сюжетостроения непосредственно связано с соотношением случая и необходимости (Ю.М. Лотман): в циклической господствует Закон, в кумулятивной - немотивированный случай (казус); 5) случайность и условность границ сюжета. По Шеллингу, «случайный характер начала и конца в эпосе есть выражение его бесконечности и абсолютности» (Шеллинг). Возможна полная случайность или неожиданность (немотивированность) начальных и/или заключительных событий, с точки зрения читателя: если к основным событиям его не подвели и не подготовили или же логика их развертывания внезапно нарушается, границы сюжета могут представиться ему результатом авторского произвола. Но читатель может осознавать условность даже и таких начал и концов, которые представляются ему естественными (авторски непреднамеренными): в тех случаях, когда все события кажутся лишь частью безначального и бесконечного жизненного процесса. Примерами случайных начал могут служить как гнев Ахилла, о котором сообщается в первых строках «Илиады», так и первая (французская) фраза «Войны и мира» вместе с той обстановкой, в которой она произнесена. Не менее исторически устойчивы и популярны финальные «обрывы»: такие, как внезапное сюжетное завершение пушкинского романа. Иного рода - такие начала, как глава «Колодец времени» в романе Т. Манна «Иосиф и его братья», либо такие финалы, как последние события «Преступления и наказания» или «Воскресения». В этих случаях демонстрируется как раз естественная открытость границ сюжета во времени, особенно очевидная там, где конец рассказанной истории одновременно является началом новой. Поскольку подобные приемы связаны с идеей непрерывности и бесконечности линейного времени, ясна принадлежность их к «романной» стадии развития эпики. Наконец, вполне условной формой сюжетных границ может быть их закругленность, т. е. как раз неслучайность, связанная с циклической схемой. Поскольку циклическое развертывание говорит прежде всего о таком общем законе миропорядка, как постоянная смена и постоянное равновесие жизни и

смерти, то в этом смысле внешняя случайность обрамляющих звеньев сюжета по отношению к воле и целям героев может сочетаться с закономерностью тех же событий по отношению к миру в целом. Таковы изображения «гибели народов» и похоронных обрядов в начале и конце «Илиады». Случайные разговоры, с которых начинается роман Толстого, содержат, однако, предвестия войны; а выдержанное в традиционном духе «*medias in res*» начало «Преступления и наказания» рассказывает о «пробе» предстоящего убийства. Таковы же и многократно отмеченные в научной литературе мотивы «воскресения к новой жизни» или сочетание мотивов смерти и рождения, а также образы детей в финалах различных романов.

Малые жанры эпики и проблема эпического субъекта

Общий для всех малых жанров структурный принцип – акцент не на изображенном событии, а на событии самого рассказывания. Это последнее представляет собой столкновение - в той или иной форме – противоположных точек зрения. Оно, в сущности, «пересоздает» предмет изображения.

В анекдоте «случай из жизни» именно благодаря финальной смене точки зрения неожиданно становится демонстрацией странности мироустройства. В притче (например, в истории о блудном сыне), наоборот, раскрывается правильность, обнаруживается неявный ранее смысл предустановленного порядка. «Острота» же басни, как показывает анализ Л.С.Выготского, порождена несовпадением внешней точки зрения, с которой «мораль» вполне однозначна, и точек зрения участников изображенного события (скажем, Вороны и Лисицы): тем самым известный мир и в этом случае оборачивается неизвестной стороной.

Во всех этих жанрах можно увидеть определенное родство с драмой: не столько в том, что все они активно используют диалог (диалог здесь вполне эпический), сколько в «сценичности», т.е. в отсутствии временной дистанции и приобщении читателя непосредственно к точке зрения действующего лица. Вместе с тем каждая из внутренних точек зрения должна быть сделана предельно весомой, и с этой целью продвижение сюжета к финальной

катастрофе или пуанту все время тормозится³ — подобие ретардации в большой эпике.

Таким образом, малые жанры при всей ограниченности их предметного содержания характеризуются принципиальной множественностью точек зрения на мир и творческим характером их взаимодействия.

Родство больших и малых эпических форм

Сравнивая структуры больших и малых эпических форм, мы замечаем определенное родство между ними, которое проявляется, между прочим, и во встречных тенденциях жанрообразования. Первые членятся на фрагменты-жанры — вплоть до такого предела, на котором произведение кажется «циклом» («Герой нашего времени»). Вторые (анекдоты, притчи и, в меньшей степени, басни) действительно объединяются в циклы, образуя в результате некое подобие большой формы.

Такого рода взаимное тяготение противоположностей явно возрастает в ходе истории словесного искусства (поэтому мы оставляем в стороне вопрос о циклизации эпических произведений — обычно большой или средней формы — вокруг фольклорных или исторических персонажей, а также некоторых иных образов¹; такая циклизация имеет, по-видимому, исторически локальную природу и значение).

«Вставные истории», всегда присущие большой эпике, — третий, «средний», вариант сосуществования двух видов эпических форм. Такие вставки благодаря взаимоотражению обрамляющих и обрамленных сюжетов (игра в кости Юдхитхиры и Наля в «Махабхарате», рассказ Нестора о Мелеагре в «Илиаде») и форм рассказывания (подобие между рассказом поэмы Гомера об Одиссее и рассказом самого Одиссея о себе, а также Демодока о нем) создают впечатление бесконечности мира и в предметной, и в субъектной сферах. Подобную же роль играют вставные истории и в романе: с их помощью размыкаются не только пространство или время изображенного действия, но и спектр возможных точек зрения на события настоящего.

Позиция персонажа-субъекта в малых жанрах вполне аналогична «внутринаходимости» героя как созерцателя в большой эпике. Но только в последней мы находим — как определенный предел — деперсонифицированного субъекта изображения, воспринимающего событие не изнутри изображенного мира, но и не целиком из действительности автора и читателя, а как бы с границы между ними. Отсюда вопрос о принципиальном дуализме возможностей эпического изображения.

Традиционное мнение о том, что природа эпики определяется дистанцией между «временем рассказывания и рассказываемым временем», сложившееся к началу XX в., было оспорено «новой критикой», идеи которой повлияли на формирование теории «повествовательных ситуаций» Ф.Штанцеля. По его концепции, так понятое эпическое («сообщающее») повествование дополняется — прежде всего в романе — сценическим изображением, осуществляемым с позиции действующего лица.

Самое наглядное свидетельство взаимодополнительности этих способов эпического изображения — произведения автобиографического типа, т.е. построенные как будто на «конвенции» воспоминания («Капитанская дочка» или трилогия Л.Толстого) и долженствующие, следовательно, выдерживать «эпический претеритум». В действительности, в обоих случаях, как известно, ретроспективная позиция сочетается с точкой зрения участника события, совмещенной во времени с предметом изображения.

Но такого же рода ситуацию двойственного повествования- изображения можно найти в «Илиаде»: временная дистанция здесь иногда отмечается (Диомед поднимает камень, который «ныне», как сообщает повествователь, и два могучих мужа не могли бы поднять), но описания многочисленных ранений героев даны с позиции рядом стоящего очевидца. То же можно сказать о встрече Елены с Афродитой или со старцами на стене.

Итак для эпического изображения характерна взаимодополнительность двух противоположных позиций: максимально дистанцированной и максимально «приближенной» к событию.

«Сообщающая» позиция может варьироваться: различны, например, рассказ рассказчика и рассказ повествователя. Но ее специфике в большей степени соответствует второй случай, когда говорящий находится на границе двух действительностей: реальности мира, где происходило событие, и реальности, в которой происходит общение со слушателем рассказа. Здесь ощутим предел «сообщающей» позиции, а именно приближение к границе изображенного мира. Признак такого приближения — деперсонафикация субъекта изображения (превращение рассказчика в «невидимый дух повествования», по выражению Т.Манна).

«Сценическая» позиция также варьируется, но и для нее характерно тяготение к своему пределу — к отождествлению субъекта изображения с действующим лицом, персонажем.

Бахтин характеризует «эстетически-творческое отношение к герою и его миру», в сущности, как эпическое. Обреченность героя эпопеи смерти равна его величию и славе. Подвиг неотделим от гибели; смерть — апофеоз: не случайно перед нею отступает вражда и в «Илиаде» (Ахилл и Приам).

Однако по мере исторического перемещения центра художественного внимания на событие рассказывания доминирующим в большой эпике становится тот тип «завершения», который характерен для малых эпических жанров, т.е. творческое взаимодействие точек зрения разных субъектов. Именно в этом взаимодействии, а не в каких-либо внешних «значительных» событиях теперь обнаруживается, по мысли Э. Ауэрбаха, «стихийная общность жизни всех людей».

Мы будем ближе к родовой специфике, если соотнесем двойственную позицию изображающего субъекта с особой эпической предметностью, т.е. с эпической ситуацией. Чем более непосредственно и адекватно выражена сущность подобной ситуации в произведении (удвоение центрального события и особенно принцип обратной симметрии), тем более необходимо в эпическом изображении сочетание значимости для героя вневременного содержания его жизни и, наоборот, значения жизни героя для вечности. Отсюда и восполнение

внутренней точки зрения (персонажа) свойственной повествователю позицией «внеаходимости». Ибо последняя находится на равном удалении от любого из противоположных начал бытия и причастна к столкновению борющихся сторон вне зависимости от временного результата этой борьбы. Такая позиция воистину «внеэкизненно активна», поскольку встреча противоположностей раскрывает сущность жизни.

Теперь понятно тяготение «сообщающей» позиции в эпике к пределу «внеаходимости». Ясно и то, почему с нею всегда ассоциировалась специфика эпоса как рода: в драме такого изображающего субъекта нет. Зато в ней, конечно, есть сценичность, присутствующая, как мы убедились, и в эпике. Но это не означает, что если на одном полюсе своей субъектной структуры эпика резко отличается от драмы, то на другом — тождественна ей.

«Содержательность» позиции эпического субъекта (в ее «сообщающем» варианте) принято связывать с вопросом об «эпическом мирозерцании», свойственном, как полагают многие современные исследователи, эпосе, а также и роману, который на нее ориентирован, но отнюдь не роману в целом: коль скоро этот жанр изображает современность, временная дистанция не должна в нем доминировать.

Однако дистанция может и не зависеть так непосредственно от времени. Например, у Толстого пассаж, оценивающий исторические события в начале третьего тома «Войны и мира» («И началась война...»), можно, разумеется, объяснить исторической дистанцией, хотя это и будет не совсем точно; но другой — в «Воскресении» («Как ни старались люди, собравшись в одно место несколько сот тысяч...») — такому объяснению уже никак не поддается. Нельзя приписать его и тяготению романа к эпосе; наоборот, тип художественного времени в этом высказывании, по-видимому, восходит к таким малым эпическим жанрам, как проповедь, басня, притча. Следовательно, в варианте, условно говоря, «внеаходимости» содержательность позиции эпического субъекта в больших и малых формах аналогична. Еще более очевидно это

родство противоположных эпических форм относительно предельно внутренней точки зрения.

Итак, **ситуация рассказывания в эпике** — постоянное разрешение фундаментального для нее противоречия между полярными возможностями: ограниченной причастностью к событию (внутренняя, «драматическая» позиция субъекта) и безграничной от него отстраненностью (позиция «эпической объективности»), между «частной» заинтересованностью и безразличной всеобщностью.

Выводы:

Инвариантная для эпики речевая структура – сочетание речи изображающей (т.е. так называемой «авторской», принадлежит ли она повествователю или рассказчику) и речи изображенной, которую изображающий речевой субъект — посредник между двумя действительностями — либо включает в свое высказывание (большая часть классической эпики), либо, наоборот, дополняет ее своей речью.

Текст эпического произведения отличает фрагментарность и установка на воссоздание целостность бытия.

В эпическом роде литературы организующим началом произведения является повествование о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет.

Строению событийного ряда в эпосе свойственны пять типических структурных особенностей. Таковы: 1) удвоение центрального события; 2) закон эпической ретардации; 3) равноправие и равноценность случая и необходимости; 4) равноправие и взаимосвязь циклической и кумулятивной сюжетных схем; 5) случайность и условность границ сюжета.

В большой форме доминируют свойства объекта (мира и сюжета), то в малых жанрах акцентированы особенности эпического субъекта.

Статус эпического автора характеризуют максимальная удаленность от рассказываемых событий (временная, пространственная и др.) и органическая к ним причастность, пребывание внутри ситуации и в то же время эстетическая

внезапность по отношению к ней, формальная невыявленность и увеличивающее свой объем и охват материала авторское всезнание, проникающее в различные пласты жизни.

Для поэтики эпоса характерны: объективированность повествования, пластичность изображения, саморазвитие художественного мира.

Вопросы для самоконтроля:

1. Какова родовая структура эпического литературного произведения, преодолевающая различия, существующие между жанрами эпоса в аспекте синхронии и диахронии?

2. Каковы различия между большой и малой формами эпоса?

3. Охарактеризуйте эпический тип события? Перечислите особенности эпического сюжета.

4. Каковы особенности эпического миропонимания?

5. Охарактеризуйте статус эпического автора.

6. Перечислите черты, определяющие родовую поэтику эпического литературного произведения.

ЛЕКЦИЯ 11. ЛИРИКА КАК РОД ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Представления о сущности и специфике лирики, изменявшиеся в процессе перехода от одной из главных стадий развития литературы к другой. Специфика предмета лирики. Единичные состояния человеческого сознания, внутренняя жизнь личности как ее основа. Диалектика индивидуального (неповторимого) и общечеловеческого в лирике. Лирика как род литературы, отличающийся специфическим типом субъектной архитектоники. Субъектная структура лирического произведения. Лирическое «Я». Лирический герой. Герой «ролевой лирики». Мир лирического произведения: пространство-время, событие и сюжет. Различные точки зрения на природу сюжета в лирике. Событие в лирике как итог подвижного соотношения двух лирических ситуаций — фиксированной и меняющейся.

Лирическая речь и образные языки лирики: кумуляция, параллелизм, троп, «простое» («нестилевое») слов. Экспрессия, медитация в лирике. Сuggestивность лирического произведения. Формы лирики. Их обусловленность стремлением к краткости, сентенциям и др. явлениям, тяготеющим к малым формам. Лирическое как межродовое явление.

Ключевые слова: лирика, род, субъектная структура, лирический субъект, лирическое «я», лирический герой, Герой ролевой лирики, лирический сюжет, образные языки лирики.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой освещается специфика лирики как рода литературы: дается представление о субъектной структуре лирического произведения, освещается проблема лирического сюжета, а также рассматривается вопрос об образных языках лирики.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны

а) прочитать и законспектировать указанные в списке рекомендуемой литературы работы Ю.М.Лотмана «Проблема поэтического сюжета (раздел в монографии «Анализ поэтического текста») и статья Т.И.Сильман «Семантическая структура лирического стихотворения» (раздел из книги «Заметки о лирике»).

б) проанализировать особенности субъектной структуры стихотворения А.С.Пушкина «Для берегов отчизны дальней...».

Список литературы:

Бахтин М. М. Слово в романе // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. (Гл. 2: Слово в поэзии и слово в романе.)

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. (Песнь 2.)

Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, А.Я.Эсалнек и др.; Под ред. Л.В.Чернец. М., 2004. (Ч.2., раздел 2).

Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т, М., 1971. Т. 3. (С. 492 – 536.)

Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд. Л., 1974.

Грехнев Вс. А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994.

Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. (Программа XIII: О лирике.)

Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений // *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975.

Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. Ижевск, 2008.

Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи (семантические этюды) // *Ларин Б.А.* Эстетика слога и язык писателя: Избранные статьи. Л., 1974.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.

Поспелов Г. И. Лирика среди литературных родов. М., 1976.

Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1971.

Сквозников В. Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы.. М., 1964.

Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004 (Разд. 3, глава 3); Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004.

Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 4-е изд. М., 1971. (Разд.: Лирика.)

Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. 4-е изд., испр. и доп. М., 2004. (Глава 5, раздел 1).

Эйхенбаум Б. М. Мелодика лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969.

Использованные информационные ресурсы:

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

<http://teatr-lib.ru/Library/Bahtin/esthetic/>

<http://fatum-san.ucoz.ru/zzz/pdf/783188.pdf>

<http://detective.gumer.info/etc/silman-2.pdf>

http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/ Index.php

<http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/gegel.pdf>

Субъектная структура лирического произведения

Представления о сущности и специфике лирики радикально менялись в процессе перехода от одной из главных стадий развития литературы к другой. В античности под лирикой понимали одну из простых исполнительских форм. И у Платона, и у Аристотеля лирика связана с «простым» повествованием («высказывание самого поэта», «поэт остается самим собой»). В новое время лирика была осознана как литературный род, характеризующийся содержательно-структурным принципом «субъективности». Согласно Гегелю, наиболее последовательно выразившему эту концепцию, в лирике «не объективная совокупность всего и не индивидуальное действие, а именно субъект как субъект определяет форму и содержание» (Гегель). В XX в. складывается понимание лирики как рода литературы, отличающегося **специфическим типом субъектной архитектоники.**

Субъектный синкретизм, «нераздельность – неслиянность» героя и автора, дополнительность автора и героя, субъектный неосинкретизм – формы организации субъектной сферы, соответствующие трем эпохам в истории поэтики. Субъектная сфера современной лирики описана Б.О.Корманом,

который различает автора-повествователя, собственно автора, лирического героя и героя ролевой лирики.

Объект лирики — внутренний мир человека, жизнь души. Основное содержание лирики — *переживание* (мысли, чувства, настроения).

Основные носители лирического переживания:

— *Лирическое «Я». Лирический герой.* Нетождественность лирического героя и автора: автор — прототип, а лирический герой — тип, образ, несущий в индивидуальном переживании эстетически значимое обобщение. Особые отношения в лирике между героем и читателем: читатель как потенциальный со-герой произведения, вживающийся в лирическое переживание.

— *Герой «ролевой лирики».* Носитель лирического переживания — персонаж, выступающий «другим» по отношению к автору. Характеризуется особой речевой манерой, отличной от литературной нормы. Входя в «роль» персонажа, автор как бы помогает ему выразить свое переживание.

— *Поэтический мир.* Художественная реальность (картины природы, сцены, лица, события), которая в лирическом произведении является наглядно-зримым воплощением переживания, его «овнешнением».

Стихотворения с *лирическим «я»* в ряде случаев трудно отличимы от стихотворений, в которых появляется другая форма выражения — *лирический герой*. Критерием здесь будет статус субъекта: лирическое «я» — субъект-в-себе, тогда как лирический герой — еще и субъект-для-себя, т.е. он становится собственной темой.

В существующих определениях лирического героя есть одна неточность, чреватая далеко идущими последствиями. По одному определению, он «является и субъектом, и объектом... Это и носитель сознания, и предмет изображения»⁸³. По другой формулировке, он «не только субъект, но и объект изображения»⁸⁴. Именно понятия «предмет», «объект» не адекватны природе лирического героя и провоцируют понимание его по аналогии с эпическим,

⁸³ Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. –Ижевск, 1982. С. 9.

⁸⁴ Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1974. С. 165.

объектным художественным образом, каковым он на самом деле не является. Поэтому предпочтительнее называть его не субъектом и объектом одновременно, а субъектом-в-себе и субъектом-для-себя. Это позволяет избежать многих неточностей, например, возникающих при сравнении его с образом-характером.

Такое сравнение приводит Л.Я.Гинзбург к выводу, что лирического героя «не следует отождествлять с характером... Лирическая личность, даже самая разработанная, все же суммарна. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до читателя образ, обычно уже существующий в культурном сознании эпохи. Лирика обогащает и варьирует этот образ, она может совершать психологические открытия, по-новому трактовать переживания человека. Но построение индивидуального характера оставалось обычно за пределами целей, которые ставила себе лирика, средств, которыми она располагала»⁸⁵.

При акцентировании *необъектной* природы лирического героя такое сопоставление стало бы более строгим. Стало бы ясно, что главное различие здесь не в «суммарности», степени «разработанности» и индивидуальности, а в самом подходе к образу человека. Ведь *характер* — это «объектный образ», увиденный со стороны. Напротив, «*образ личности* (т.е. не объектный образ, а слово)» — это человек, увиденный изнутри в качестве «я» и не поддающийся «объектному познанию». Лирический герой — не образ-характер, а образ-личность, по терминологии М.М.Бахтина, и это объясняет многие его особенности, непонятные с точки зрения традиционной характерологии.

Сказанное помогает лучше понять парадокс лирического субъекта, совмещающего в себе, казалось бы, несовместимое: он именно герой, изображенный субъект (образ), не совпадающий с автором, но условием его восприятия является «постулирование в жизни его двойника» (Гинзбург), «самого поэта» (Корман), притом речь идет «не о читательском произволе, а о

⁸⁵ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 163.

двойном восприятии, заложенном в художественной системе». Для адекватного описания такого рода образа необходим категориальный аппарат, основанный не на формальной логике, ибо закон исключенного третьего тут не действует. В данном случае нельзя поставить вопрос: либо (автор) — либо (герой). Как только мы закрываем глаза на авторскую ипостась лирического субъекта, то оказываемся вынужденными понимать его по аналогии с эпическим или драматическим персонажем, что стирает специфику лирики. Но если мы игнорируем его геройную ипостась, то перестаем видеть отличие образа от его творца, т.е. стираем специфику искусства. Обе операции чреватые невосполнимыми потерями смысла, и обе они уже были неоднократно испробованы в науке.

Проблема лирического сюжета

Объективный мир входит в лирику лишь как повод для переживания или как внешний «оттиск» переживания. Власть субъективности (переживания) утверждается порой с полемической заостренностью. Основные лирические ценности — это ценности духовные: благородство и сила мысли, культура чувств, богатство и чуткость эмоций, даже мимолетных душевных состояний. Лирическое высказывание раскрывает определенное событие, совершающееся в сознании говорящего при участии (сопереживании) читателя, а иногда и других персонажей; в этом событии благодаря смене точки зрения говорящего *преодолевается граница* между изображаемым временем и пространством и пространством-временем самого высказывания. Поскольку событие в лирике — всегда результат некоего процесса, возникает и вопрос о лирическом сюжете. Но коль скоро событие одно, то возможно следующее предположение: поэтический сюжет — *не ряд событий, а процесс «рождения», возникновения единственного события.*

Характерным признаком своеобразия лирики часто считается «бессюжетность» или «бесфабульность». В одном из отечественных отмечается более осторожно, что лирика «не связана с сюжетностью как конструктивным

признаком, хотя не исключает в частных случаях простейшей сюжетной организации, пунктирно намеченной событийной линии»⁸⁶.

В лекциях В.М.Жирмунского прямо сказано, что лирика — «несюжетный жанр»⁸⁷. По мнению Б.В.Томашевского, в лирике *возможны* действие, поступок, событие, но «мотив этого действия не вплетается в причинно-временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей фабульного разрешения»⁸⁸.

Это звучит более убедительно, чем мнения, приведенные прежде; но ведь аналогичные случаи можно найти и в эпике, например в рассказе и даже в романе. Тема лирического стихотворения, сказано далее, «неподвижна», но все же и «развивается путем нанизывания на эти основные мотивы побочных». Но не является ли в таком случае «нанизывание мотивов» лирическим сюжетом? Ведь для того чтобы признать его существование, вовсе не нужно, чтобы лирический сюжет был таким же, как сюжет эпики или драмы. Важно также замечание ученого о «пуанте», т.е. проведенная им аналогия между лирическим и новеллистическим сюжетами.

Причина того, что вопрос о лирическом сюжете разработан явно недостаточно, — господство популярной идеи об изображении в лирике не события, а переживания или о создании в ней «образа переживания». Однако такие образы можно найти и в эпике, и в драме. Пусть в лирике этот тип образа доминирует. Но в чем же его собственная *родовая специфика*?

Заслуживают внимания две работы, в которых проблема сюжета в лирике решается на совершенно иных основаниях. Это соответствующий раздел в книге Ю.М.Лотмана «Анализ поэтического текста» и статья Т.И.Сильман «Семантическая структура лирического стихотворения».

Первый исследователь признает присутствие в лирике и события, и сюжета (правда, сюжет при этом приравнивается к повествованию). Главной

⁸⁶ Тимофеев Л.И. Лирика // КЛЭ. Т.4. Стлб. 208 – 213.

⁸⁷ Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. Спб., 1996. С. 275.

⁸⁸ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 230 – 232.

особенностью изображенного в лирике События (с большой буквы) Ю.М.Лотман считает его единственность и непосредственную проявленность в нем «сущности лирического мира», в чем сказываются близость лирики к мифу.

В концепции Т.И.Сильман значимы три пункта. Во-первых, она считает главным в лирическом стихотворении «момент постижения» субъектом высказывания «того или иного явления или события, составляющего определенную веху в поэтической биографии». Как видим, акцент смещен с события, о котором говорится, на событие самого рассказывания. Во-вторых, именно последовательность развертывания второго события определяет динамику «явления или события», о котором идет рассказ: «...попавшие в стихотворение скупые отмеренные эмпирические факты и подробности возникают и излагаются не столько в своей естественной последовательности (принцип традиционного эпического повествования), сколько «излучаются» в порядке воспоминания, суммирующего обобщения, предположения или пожелания, наконец, непосредственного видения все тем же переживающим субъектом. Сюжет, таким образом, развертывается не своим естественным путем, не первично, а отраженно, через переживания героя...» В третьих, четко разделены две сферы: положение лирического субъекта, «который с точки зрения перспективы изображения находится в некоей пространственно-временной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации» и пространственно-временные планы всего, что может быть изображено с этой «фиксированной точки»: «общий принцип подвижного соотношения между различными пространственно-временными планами и фиксированной точкой отсчета все же может считаться для лирики постоянным»⁸⁹. В этом исследовании сформулирована идея о *соотнесенности двух лирических ситуаций — фиксированной* (в рассказывании, в субъекте — точка отсчета) и *меняющейся*, а главное *событие* (постижения) представлено итогом этого «подвижного соотношения».

⁸⁹ Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 8 - 9.

Лирическое высказывание всегда раскрывает определенное событие, совершающееся в сознании говорящего при участии (сопереживании) читателя, а иногда и других персонажей; в этом событии благодаря смене точки зрения говорящего *преодолевается граница* между изображаемым временем и пространством и пространством-временем самого высказывания. Поскольку событие в лирике — всегда результат некоего процесса, возникает и вопрос о лирическом сюжете. Но коль скоро событие одно, то допустимо следующее предположение: поэтический сюжет — *не ряд событий, а процесс «рождения», возникновения единственного события.*

Для теории лирического сюжета важны размышления Гегеля. Сущность лирики, по его мнению, — *самосознание*, а не просто «переживание». В ней «доводит себя до сознания душа...» В другом месте: поэзия «не только освобождает сердце от такого пленения, делая его предметом для него самого, но... превращает его в объект, очищенный от всякой случайности настроения, объект, в котором освобожденный внутренний мир свободно, в удовлетворенном самосознании, возвращается к себе и пребывает у себя самого»⁹⁰. Акт самоосознания и есть лирический *катарсис*.

Далее философ говорит о двух разных возможностях самоосознания и «размыкания души»: во-первых, это углубление в ситуацию, раскрытие ее сущности (всеобщего в ней) и, во-вторых, — воплощение уже имеющейся «широты взглядов и высказываний» в «ряде» «особенных черт, состояний, настроений, происшествий». Напрашивается следующая трактовка этих положений: первый путь означает циклический вариант поэтического сюжета, второй — кумулятивный. Например, в стихотворении «Я помню чудное мгновенье» налицо углубление в исходную ситуацию, а затем возврат к ней на новом уровне. Примером же кумуляции может служить стихотворение Фета «Это утро, радость эта...».

⁹⁰ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1968 – 1973. Т. 3. С. 493 – 494.

Лирическая речь и образные языки лирики

Специфическая для лирики форма отношений автора и героя породила своеобразие ее образного языка, что недостаточно учитывают современные теории художественной речи. Так, на сегодняшний день можно считать общепризнанным, что художественная речь — это «подражание», «разыгрывание» или *образ* речи: содержание речи первичной становится в ней «формой *другого* содержания, не имеющего особого звукового оформления»⁹¹. Но при этом теоретики обычно отвлекаются от субъектов, участвующих в акте высказывания. Если же учесть субъектный фактор, станет ясно, что данный акт — результат взаимодействия автора и героя. Именно авторская интенция есть то новое содержание, которое не имеет собственного выражения, а разыгрывает речь героя как художественную форму.

Особенности лирического высказывания: выдвигание на первый план проявленного по сравнению с выраженным (Анандавардхана); речь, высказанная лишь наполовину (Анаксимен) и значащая не то, что в ней говорится (Аристотель); сжатость и «внутренняя глубина выражения» (Гегель), семантическая осложненность (Б.А.Ларин), рефлексивность (Г.О.Винокур) — обусловлены специфической для лирики формой отношений автора и героя.

Такого рода двуголосие заложено в самых «ядерных» глубинах языка лирики. В свое время М.М.Бахтин утверждал, что и в лирике всякий подлинно творческий голос может быть только *вторым* голосом в слове. Сегодня, после открытия знаковой функции пения в архаическом искусстве, ясно, в чем исторические истоки этого второго голоса. Оказывается, синкретическим носителем его первоначально была неотделенная от пения субстанция стихотворной речи, позднее трансформированная в собственно стихотворный ритм.

⁹¹ Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 390.; Кожин В.В. Художественная речь как форма искусства слова. // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. М., 1965.

Ритм, как и пение, «возможен как форма отношения к другому, но не к самому себе». Поскольку «отношение к самому себе не может быть ритмичным, найти себя в ритме нельзя»⁹², то лирик в ритмической речи находит и формирует «другого», который в древней поэзии синкретичен с «я». Так же он обращен к «другому» в звуковой организации стихотворения: поэтическая эвфония, понятая в эпоху риторики как «украшение», изначально была, подобно ритму, «реакцией на реакцию» и представляла синкретического «другого».

Вообще звук — предел оформленности и выраженности материи стиха. Известно, что в поэтической речи (в отличие от бытовой) «звук может быть непосредственно (не через систему лексических и грамматических значений) связан со смыслом»⁹³. Как и все в поэтике, это — исторически возникшее качество, многое объясняющее в последующей истории лирики и само коренящееся в том, что звук — граница выраженного и проявленного, смысла и внесмысловой активности, авторской интенции и формируемого «другого».

В наиболее архаической форме звуковой организации — анаграмме — и непосредственная связь звука со смыслом, и его ориентация на «другого» особенно очевидны. Многократно повторяя звуки, составляющие имя духа или божества, к которому обращен гимн, анаграмма семантизировала эти звуки и через них весь текст, оформляя его как своеобразное заклинание. Впоследствии непосредственная связь звука со смыслом распалась (хотя и не была совсем забыта), сплошная звуковая вязь стиха расчленилась на отдельные формы — звукоподражания, аллитерации, ассонансы, рифмы, ставшие всего лишь «украшениями», затвердевшей формой, в которой смысл дремал, ожидая своего пробуждения. Показательно, что современная поэзия по-своему возвращается к сплошной звуковой вязи, возрождает анаграмму и актуализирует непосредственно семантизирующий вид звуковой организации — паронимию.

⁹² Бахтин М.М. эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 105, 106.

⁹³ Панов М.В. Современный русский язык: Фонетика. М., 1979. С. 236.

Тем не менее существует точка зрения, согласно которой слово в лирике — «довлеет одному языку и одному языковому сознанию», а многозначность лирического слова качественно иная, чем у слова прозаического: «Как ни понимать взаимоотношение смыслов в поэтическом символе (тропе), это взаимоотношение во всяком случае не диалогического рода, и никогда и ни при каких условиях нельзя себе представить троп... развернутым в две реплики диалога, то есть оба смысла разделенными между двумя разными голосами»⁹⁴. Последнее, несомненно, так. В то же время замечено, что «диалог свойствен поэзии не меньше, чем прозе, но направлен не на реальное, а на собственно поэтическое разноречие»⁹⁵. И действительно, потенциальное многоголосие лирики укоренено в ее исторических образных языках.

А.Н.Веселовский показал, как из первоначального синкретического рядоположения (двучленного параллелизма) развились исторически более поздние тропеические формы образности, принципиально отличающиеся от него своей поэтической модальностью.

В настоящее время наука считает, что *кумуляция* - самый древний тип образного языка. Второй исторический тип образа — *параллелизм*. Исторический смысл появления тропов состоит в том, что исходной точкой, подразумеваемым принципом стало различение, единичное и потенциально личное начало. В третью (неканоническую) эпоху поэтики рождается «простое» или «нестилевое» слова (Л.Я.Гинзбург), что стало решающим событием в процессе взаимодействия образных языков. По определению С.Г.Бочарова, «простое слово вообще выходит за границы какого-либо определенного стиля, уже не является "стилем", но именно противостоит ярко выраженному стилю как простой язык самой реальности»⁹⁶. В терминах исторической поэтики это означает появление качественно нового типа образного языка. Если троп имел заранее предрешенную условно-поэтическую

⁹⁴ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. – С. 99, 141.

⁹⁵ Хаев Е.С. Болдинское чтение. Н.Новгород, 2001. С. 125.

⁹⁶ Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 28.

модальность и предписанную стилевую окраску, то «простое» слово свободно от предписанного стилевого ореола (который рождается в нем каждый раз заново из контекста) и имеет не переносное (условно-поэтическое), а прямое значение, претендуя на то, чтобы быть воспринятым как некая безусловная реальность. Этим «простое» слово переключается с мифологическим, по существу же они выступают по отношению друг к другу как дополнительные противоположности, представляя собой два предела исторического развития поэтического языка.

Выводы:

Лирика – род литературы, отличающегося специфическим типом субъектной архитектоники. Между автором и героем устанавливаются субъект-субъектные отношения, герой, даже перестав быть только «внутренним», не становится объектным.

Основными формами организации субъектной сферы, соответствующими трем эпохам в истории поэтики, являются – субъектный синкретизм, «нераздельность – неслиянность» героя и автора, дополнительность автора и героя, субъектный неосинкретизм.

Специфическая для Л. форма отношений автора и героя породила своеобразие ее речевого строя. Основные образные языки лирики – мифопоэтические (кумуляция, параллелизм), понятийный (троп), язык «самой реальности».

Только учет своеобразия субъектной и образно-языковой природы лирики позволяет адекватно понять мир лирического произведения – хронотоп и особого рода событийность и сюжетность, обуславливающие композицию.

В лирическом произведении соотнесены две ситуации: начальная (фиксированная) и конечная (меняющаяся), а лирическое событие – итог их подвижного отношения, состоящий в переходе субъекта речи от простой рефлексии к акту самосознания.

Вопросы для самоконтроля:

1. Как менялось представление о сущности и специфике лирики в процессе перехода от одной из главных стадий развития литературы к другой?
2. Каков специфический для лирики тип субъектной архитектоники? Опишите субъектную структуру лирического произведения.
3. Какие точки зрения на природу сюжета в лирике существуют?
4. В чем специфика сюжета в лирике?
5. Каковы особенности лирического высказывания?
6. Охарактеризуйте исторически сложившиеся образные языки лирики.
7. В чем исторический смысл появления тропов?
8. Что такое «простое» («нестилевое») слово?

ЛЕКЦИЯ 12. ДРАМА КАК РОД ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Действие как основа драмы. Решающая роль высказываний персонажей, их монологов и диалогов в ее тексте. В драме, подобно эпосу, автор занимает по отношению к предмету отстраненную позицию. Ориентированность драмы на сценическую постановку и вытекающие из этого пространственно-временные ограничения в показе характеров, событий, использовании языка. Своеобразие драматургической условности (Шекспир, Пушкин, Чехов). Драма как род литературы, существующий на границе театра и литературы. Собственно литературная жизнь драматического произведения. Место драмы в истории искусств и литературы. Драматическое как межродовая категория.

Ключевые слова: драма, драматизм, действие, конфликт, ситуация, сюжет, катастрофа, катарсис, амплуа, роль, драматический характер, монолог, диалог, ремарка, трагедия, комедия.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой освещается специфика лирики как рода литературы: дается представление о субъектной структуре лирического произведения, освещается проблема лирического сюжета, а также рассматривается вопрос об образных языках лирики.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны

а) прочитать и законспектировать указанную в списке рекомендуемой литературы монографию В.Е.Хализева «Драма как род литературы: (Поэтика, генезис, функционирование)».

б) проанализировать эпизод в драме (произведение по выбору).

Список литературы:

Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972.

Аникст А.А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. М., 1980.

Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., **1988.**

Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

Аникст А.А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983.

Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974.

Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1978.

Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5.

Бентли Э. Жизнь драмы / Пер. с англ. М., 1978.

Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. (Песнь III.)

Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, А.Я.Эсалнек и др.; Под ред. Л.В.Чернец. М., 2004. (Ч.2., раздел 2).

Владимиров С. В. Действие в драме. Л., 1972.

Волькенштейн В. М. Драматургия. 5-е изд. М., 1969.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. (Разд.: Драматическая поэзия.)

Гёте И.В., Шиллер Ф. Об эпической и драматической поэзии // *Гёте И.В.* Об искусстве. М., 1975.

Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне»; О драматической поэзии // *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980.

Ионеско Э. О театре // *Ионеско Э.* Противоядия / Пер. с франц. М., 1992.

Костелянец Б.О. Мир поэзии драматической. Л., 1992.

Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936.

Пави П. Словарь театра / Пер с франц. М., 1991

Пушкин А. С. О народной драме и о «Марфе Посаднице» М.П.Погодина // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7.

Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969.

Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004 (Разд. 3, глава 2).

Толстой Л. И. Что такое искусство?; О Шекспире и о драме // *Толстой Л.И.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 15.

Хализев В.Е. Драма как род литературы: (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986.

Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. 4-е изд., испр. и доп. М., 2004. (Глава 5, раздел 1).

Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. СПб., 1996. (С. 400-417.)

Шлегель А. Чтения о драматическом искусстве и литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков/Собр. текстов, вступ. ст. и общая ред. А. С. Дмитриева. М., 1980.

Шоу Б. Квинтэссенция ибсенизма // *Шоу Б.* О драме и театре / Пер. с англ. М., 1963.

Использованные информационные ресурсы:

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

<http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/gegel.pdf>

<file:///C:/D0%9C%D0%BE%D0%B8%20%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/Downloads/1019067.pdf>

<http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=3&raz=6&pod=1&par=4>

http://vk.com/doc189143171_242139708?hash=c23fb79aa997f5fb70&dl=2f7ddcbede71b01ab2

<http://magicpedia.ru/Portals/12/Books/D0%A5%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%8F%20%D0%BF%D0%BE%20%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8%20%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B0%20%D1%871%201937.pdf>

Ориентированность драмы на сценическую постановку

Драматическое произведение предназначено для театральной постановки. Драма запечатлевает театральные формы повеления героев, склонна к театрализующим гиперболам, таким образом, драма является особой формой художественного изображения действительности, и анализ ее должен опираться не только на теорию литературы, но и теорию театра. Отличительная особенность театрального хронотопа: какие бы реальные или вымышленные времена ни становились предметом изображения в драме, все, что в ней происходит (составляя ее сюжет), свершается на глазах у зрителя в особом настоящем — «настоящем сопереживания».

В истории поэтики и философской эстетики сложилась, во-первых, теория драмы как произведения, создающего особого рода переживание события и судьбы героя читателем-зрителем. Это переживание обозначается понятиями катастрофы и катарсиса (Аристотель, Шиллер, Ницше, Выготский). Во-вторых, от немецкой философской эстетики рубежа XVIII— XIX вв. (Гегель, Гёте) до XX в. развивалась теория драматического действия, использующая понятия конфликта и сюжета. В-третьих, в XX в. возникла теория драматического слова.

Специфика драмы может быть уяснена путем сравнения ее с эпическими и сценарными произведениями.

Повествовательная речь эпических жанров — с одной стороны, монологи и диалоги персонажей как драмы, так и эпоса — с другой, воссоздают изображаемое действие по-разному. В повествовании так или иначе имеются две пространственно-временные ситуации: во-первых, место и время повествования, во-вторых, само действие. Первая ситуация обычно не фиксируется сколько-нибудь конкретно. Она присутствует в произведении лишь косвенно, хотя порой и оказывается художественно весьма значимой. Вторая же ситуация всегда конкретизирована, она-то и составляет главный объект изображения.

Ситуации эти никогда не сливаются воедино, хотя и могут сближаться (например, в «Последнем дне приговоренного к смерти» В. Гюго, «Кроткой» Ф.Достоевского). Даже будучи одним лицом, повествователь и персонаж не тождественны друг другу. Между ними неизбежна временная и психологическая дистанция. Первый о втором говорит как бы со стороны, пусть даже взволнованно. Дистанция между изображаемым и процессом ведения речи — важнейшая черта эпоса как рода литературы.

Поэтому перед читателем эпического произведения изображаемые события предстают в качестве прошедшего — как нечто обдуманное, оцененное и вспоминаемое носителем речи. Воспроизводимая ситуация запечатлевается здесь как уже имевшая место: по мере ведения речи с объектом

изображения ничего не происходит, обнаруживаются лишь ранее бывшие в нем перемены. Человек, воспринимающий событие через повествование о нем, лишен ощущения непосредственного контакта с реальностью — иллюзии собственного присутствия. Прямой контакт у читателя возникает не столько с действующими лицами, сколько с повествователем, который выступает как бы в роли посредника.

В эпических жанрах высказывания повествователя и речевые действия героев (их прямая речь) взаимодействуют непринужденно и свободно (здесь уместно вспомнить характеристику эпического рода литературы Платоном как «смешанного»). Повествование то становится самодовлеющим, на время устраняя монологи и диалоги персонажей, то проникается их духом в несобственно-прямой речи; то активно обволакивает высказывания героев, то, напротив, сводится к минимуму или на какое-то время исчезает вовсе, чтобы дать место диалогам и монологам действующих лиц. Но оно так или иначе доминирует в эпическом произведении, скрепляя воедино, организуя его как целое, цементируя все изображенное. Черты эпического рода литературы поэтому во многом определяются свойствами повествования. Речь здесь выступает главным образом в функции сообщения.

Из названных свойств эпических произведений, легко просматриваемых и самоочевидных, и вытекают их познавательно-эстетические, содержательные особенности. Эпос максимально свободен в обращении с изображаемым пространством и временем, ни в какой мере не ограничен объемом текста и, главное, волен использовать арсенал литературных средств изображения в его полном объеме (портреты, обобщающие авторские характеристики, диалоги и монологи, в том числе внутренние, пейзажи и интерьеры и т.п. Эпическое произведение может вобрать в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое неподвластно ни другим родам литературы, ни какому-либо иному виду искусства. К тому же "повествовательная форма способна к глубочайшим проникновениям во внутренний мир человека. Ей вполне доступны характеры сложные,

обладающие множеством черт и свойств, незавершенные и противоречивые, находящиеся в движении, становлении, развитии. Не существует (ни в сфере словесного искусства, ни за его пределами) групп художественных произведений, которые так свободно проникали бы одновременно и в ширь бытия людей, и в глубину их сознания, как повести, романы, эпопеи.

При этом изображаемое в эпосе может являть собой и точное, буквальное соответствие реальным жизненным формам, и, напротив, самое резкое их художественное преобразование. Эпическая форма отнюдь не настаивает на условности изображения, и границы достоверности воссоздаваемых жизненных картин ей не установлены. В этом литературном роде условно не столько изображаемое, сколько присутствующий в тексте «изображающий», то есть повествователь, которому, как правило, свойственны полное, абсолютное знание о происшедшем (даже если оно имело место без свидетелей и было всецело сосредоточено в сознании героев) и «стоцентная» память о его мельчайших подробностях. В этом смысле структура повествования как бы выдает вымышленный, художественно-нереальный характер изображаемого.

Эпос обладает и иными уникальными свойствами, которые порождены организующей ролью в нем повествования. Это, во-первых, отмечавшаяся Шеллингом и Гегелем дистанция между изображающим (повествователем) и изображаемым, могущая производить впечатление спокойствия, неторопливости, величественного притяжения бытия; во-вторых, выявление (с помощью внутренних монологов персонажей в сочетании с авторскими психологическими характеристиками) потаенных стремлений и мотивов поведения, переживаний и раздумий человека, изображаемого в качестве действующего лица; в-третьих, охарактеризованная М. М. Бахтиным полифония голосов, запечатлевающая взаимодействие человеческих сознаний.

Бескрайняя широта познавательных возможностей — вот что отличает эпический род литературы. В природе эпоса — универсально-широкое использование возможностей художественной литературы как формальных, так и содержательных. Драма же, рассматриваемая на фоне эпоса, предстаёт как

лишенная универсальности и обладающая в освоении жизни определенной избирательностью. Пропорции между повествованием и речевыми действиями персонажей здесь резко смещены в пользу последних. В драме, безусловно, преобладает прямая речь персонажей, которые изображаются прежде всего действующими посредством произносимых ими слов. И эти слова (если в пьесе отсутствует хор) не комментируются и не обсуждаются каким-либо сторонним наблюдателем. Повествовательная речь в драме (даже, так называемой «эпической») как бы редуцируется. Применительно к драматическим текстам можно говорить лишь об элементах повествования. Эти элементы присутствуют, во-первых, в самих словесных действиях персонажей, содержащих порой информацию о происшедшем ранее; во-вторых, в авторских обращениях к публике, «поручаемых» кому-либо из действующих лиц; в-третьих, в ремарках. Все эти компоненты драматического произведения, хотя они порой и важны, являются вспомогательными. Повествование в драме не призвано выполнять организующей миссии, которая по праву принадлежит ему в жанрах эпических. Доминирующее начало текста драматического произведения — это словесные действия героев, которые составляют здесь «непрерывную сплошную линию» (пользуясь выражением К.С.Станиславского). Высказывания, составляющие текст драмы, осуществляются в ситуации, которая составляет главный предмет художественного изображения (в то время как монологи повествователей эпических произведений и лирических героев «произносятся» в абстрактном, как правило, никак не охарактеризованном пространстве и времени). Здесь нет свойственных эпосу двух пространственно-временных ситуаций, которые выступали бы в качестве необходимого начала формообразования. Ведение речи в драме тождественно воспроизводимому действию. Монологи и диалоги протекают здесь в том же самом времени, что и изображаемые события.

Действие как основа драмы. Понятие катарсиса

Сюжетные произведения (не только драмы, но также романы и эпопеи, повести и рассказы, сценарии и фильмы) так или иначе привержены к

напряженно-конфликтным, исполненным драматизма положениям: ход событий всегда стимулируется какими-то противоречиями в жизни героев, и эти противоречия обычно достигают драматической остроты. Драма же из всех групп сюжетных произведений тяготеет к подобным ситуациям в наибольшей мере.

Конфликт, напряженно переживаемый персонажами, не просто присутствует в драме: как правило, он пронизывает все произведение, лежит в основе едва ли не всех его эпизодов.

Театрально-драматическое искусство имеет весьма широкий диапазон функций. Форма драмы имеет сложную содержательную основу. Наряду с ситуациями открытого драматизма в ее основу ложится, во-первых, патетическое действие человека, продиктованное либо магическими и религиозно-молитвенными, либо проповедническими, пропагандистскими установками. Эта сторона театрально-драматического содержания, уходящая корнями в заклинания и призывы жрецов и пророков, сохраняет свое значение на всех исторических этапах.

Во-вторых, в драме и на сцене широко воспроизводится эксцентрическое поведение человека, связанное с демонстрированием его собственных телесно-душевных сил, с духом праздника, игры, радостного самопреображения. Это начало человеческого бытия, первоначально сопряженное с карнавальным ритуалом, впоследствии от него отделилось и возобладало в фарсах и родственных им комедиях, которые изобилуют веселыми недоразумениями, забавными стычками персонажей, постоянно оживленных, радостных, инициативных, фейерверками их шуток, каламбуров, анекдотов, то есть всевозможной клоунадой, как словесной, так и жестово-мимической. Таковы многие шуты шекспировских пьес.

Специфику драмы определяет прежде всего то, как в ней строится и воплощается смысловая граница между мирами героев, с одной стороны, автора и читателя-зрителя — с другой. Это событие «встречи» сознаний героя и читателя-зрителя на смысловом рубеже двух действительностей в

объединяющем их переживании «предела» активности героя и всей его жизни обозначается и осознается в истории эстетики и поэтики с помощью **понятий «катастрофа» и «катарсис»**. Эти понятия в области драмы имеют универсальное значение: они применимы и к трагедии, и к комедии; равно важны и для классической драмы, и для неклассической. Зритель театрального спектакля, вовлеченный в атмосферу непосредственного созерцания драматического действия, действия интригующего и динамичного, вступивший в прямой контакт с героями произведения (в лице актеров), одновременно испытывает влияние и живой речи персонажей, и пластики движений, и живописности сценографии (декорация, освещение), а нередко и музыкального оформления. Поэтому именно драматическое представление вызывает у воспринимающих такой катарсис, с которым не могут сравниться другие роды литературы и виды искусства.

Исследователи указывают на органическую, неразрывную связь драматического действия и конфликта. Для понимания своеобразия драматического сюжета необходимо провести сравнение природы конфликта с природой эпической ситуации. Сюжет эпического произведения строится на столкновении сил Хаоса и Порядка, а осложняющий эту основную ситуацию *конфликт заключается в противостоянии персонажей, по собственному выбору поддерживающих одну из этих сил*. Это второе противоречие в эпике дополнительно; драма же без него просто не существует — именно оно составляет основу драматического сюжета. В драме испытывается и порождает неожиданные следствия лишь определенная и связанная с ответственностью жизненная позиция.

В драматическом произведении, если учитывать противоположность жанров трагедии и комедии, сталкиваются — в поступках и волевых устремлениях ведущих персонажей — разные нормы (правды) или правда и ложь (обман). Этому «родовому» содержанию конфликта органически соответствует диалогическая форма.

Сюжет драмы, как и внутренняя жизнь ее героев, характеризуется большой мерой напряженности. Показываемые в драматическом произведении события сосредоточиваются в скупом сценическом времени. Ведь объем текста драмы строго ограничен требованиями театрального искусства: спектакль в привычных для нас формах продолжается, как правило, не более трех часов.

При этом ход событий в драме оказывается весьма интенсивным: его назначение здесь — создать разветвленную, богатую систему причин и поводов для многочисленных высказываний героев. Поэтому важно, чтобы на протяжении сценического времени положения в жизни персонажей менялись как можно заметнее и чаще.

Событий на единицу изображаемого времени в драме (как и в спектакле) приходится значительно больше, чем в эпических произведениях и кинофильмах, где динамика действия может нивелироваться за счет динамики самого изображения (словесные описания, движение камеры, смена планов изображения и его ракурсов).

«Уплотненное» в скупом сценическом времени действие драмы обычно оказывается предельно активным и целеустремленным.

Сюжетная активность драмы диктует ей обращение к определенному рода временным и пространственным мотивам. Предпочтительным здесь оказывается освоение не биографического времени, спокойного и неторопливого, а времени авантюрного, кризисного либо праздничного, игрового, протекающего стремительно и бурно.

Нетрудно назвать ряд сюжетных мотивов, которые характерны более для драмы, нежели для эпического произведения и кинофильма. Таковы чисто случайные, но существенные для дальнейшего хода событий появления героев в данном месте в данное время (например, начинается разговор о ком-либо, и этот человек сразу же входит); неожиданно возникающие намерения и диктуемые внезапными импульсами поступки; резко сменяющиеся друг друга ссоры и примирения т. п.

Действие драмы в теориях XIX века понималось как последовательность поступков персонажей, защищающих в столкновениях друг с другом свои интересы. Так, Гегель утверждал, что драматическое действие должно возникать не «из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера» и основываться на борьбе героев друг с другом за какие-то цели. Такая борьба, по мысли философа, должна разворачиваться в драме непрерывно: «Собственно драматический процесс есть постоянное *движение вперед* к конечной катастрофе... Эпизодические же сцены, которые не продвигают действие вперед, а только затрудняют развитие, противоречат характеру драмы»⁹⁷. При этом Гегель и его последователи подчеркивали, что преобладание инициативных действий героев, сталкивающихся между собой, — это специфическая черта драмы, отличающая ее от эпоса.

Бытует, однако, и более широкий взгляд на жизненные положения, запечатлеваемые в драме. Так, Б.О.Костелянец не сводит драматургические конфликты к прямому противоборству героев и рассматривает их как необходимый источник возможных, но не обязательных поворотов в человеческих судьбах. Он утверждает, что «драма обращается к ситуациям, которые чреватые сдвигами, кризисами, переворотами в отношениях» и соответственно изменениями в судьбах и характерах»⁹⁸. Сходные мысли высказал М. Пфистер. По его словам, существуют драмы, организуемые не решительными поступками героев, а событием, которое выступает как средоточие конфликтной ситуации, являющейся лишь потенциальным источником жизненных сдвигов и перемен.

Подобные представления о драме, идущие вразрез с аристотелевско-гегелевским канонам, вполне правомерны. Познавательную сферу драматического творчества составляют не только изменения в жизненном положении человека, осуществляемые усилием его воли, но и все иные формы активности людей: как жизненно-практической, волевой, внешней, так и

⁹⁷ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1971. Т. 3. <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/gegel.pdf>

⁹⁸ См.: Костелянец Б.О. Мир поэзии драматической. Л., 1992.

интеллектуальной, эмоциональной, то есть внутренней. Предметом изображения в драме может стать любая напряженно-активная ориентировка человека в жизненных ситуациях, прежде всего в положениях, отмеченных конфликтностью.

Традиционной драме, отвечающей гегелевской концепции, или, говоря полемически тенденциозными словами Шоу, «хорошо сделанной пьесе» Шоу противопоставлял драму современную, основанную не на перипетиях внешнего действия, а на дискуссии между персонажами, а в конечном счете — на конфликтах, вытекающих из столкновения различных идеалов.

Существует два типа организации драматического сюжета: традиционного, «гегелевского», внешневолевого действия и нового, «ибсеновского», основанного на динамике мыслей и чувств персонажей.

Вслед за Ф. Геббелем и Б. Шоу современные зарубежные теоретики подчеркивают, что сфера драматического сюжетосложения значительно шире, нежели, «сплетения» акций и реакций противоборствующих героев, ведущие к переменам в их жизненном положении. По мысли А. Хюблера, действие, вершимое волевой энергией персонажей, отнюдь не необходимо в драматическом произведении. При этом действие как таковое (поскольку оно мыслится по Гегелю) Хюблер понимает лишь как «вспомогательный ориентир при изучении драмы», но не как ее необходимую доминанту и оценивающую меру. Подобная установка на «размежевание» драмы и действия имеет место и у других авторов. Знаменательно название западногерманской работы, посвященной новаторству Чехова в «Трех сестрах»: «Является ли действие конструктивной доминантой драмы?» Ответ на этот вопрос дается недвусмысленно отрицательный: действие — это лишь частный случай организации драматических произведений, но отнюдь не норма для этого рода литературы. Больше того: утверждается, что новая драма, наследующая! опыт Чехова, деформировала и даже устранила действие.

Понимая духовно-содержательную сферу театрально-драматического искусства весьма широко, Станиславский отметил существование разных типов

строения сюжета. Он разграничил «внешнее» и внутреннее» действие. Важна и перспективна мысль об относительности контраста «действенности» и «бездействия»: внешнее бездействие порой таит в себе интенсивное внутреннее действие. И драматург с актером вполне могут воплотить это «бездействие» (в смысле отсутствия прямой волевой активности) в форме действия драматического и сценического. При этом «пальму первенства» Станиславский отдавал действию внутреннему.

Как убеждают высказывания Шоу и Станиславского, в драме естественно разграничивать канонизированное Гегелем внешневолевое действие и неканонически организованное действие, где над внешними свершениями героев преобладает активность эмоциональная и интеллектуальная.

Между действием внешним (традиционным) и внутренним (неканоническим) существуют глубокие содержательные различия. Как ни сложен, как ни прихотливо изменчив мир художественных форм, имеется закономерная связь между типом действия, выдвинутым на первый план (по преимуществу внешнее либо внутреннее), и характером конфликта, положенного в основу произведения.

Проблема конфликта (коллизии) как источника действия тщательно разработана Гегелем. Его учение о коллизии и действии прочно вошло в обиход науки и многое объяснило в драматургическом сюжетосложении. Вместе с тем концепция немецкого философа далеко не исчерпывает сути дела, в ней есть некоторая односторонность, которая с упрочением реализма в литературе стала весьма явственной. Не отрицая существования конфликтов постоянных, хронических, субстанциальных, ставших «как бы природой», Гегель вместе с тем подчеркивает, что перед подобными «печальными, несчастными коллизиями» истинно свободное искусство «склоняться не должно»⁹⁹. Отлучая художественное творчество от наиболее глубоких жизненных противоречий, философ исходит из убеждения в необходимости примирения с жизненным

⁹⁹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1971. Т. 3. <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/gegel.pdf>

злом. Гегель мыслит призвание личности не в совершенствовании мира и даже не в ее самосохранении перед лицом враждебных обстоятельств, а в приведении самой себя в состояние гармонии с действительностью.

Отсюда и вытекает мысль, что наиболее важна для художника коллизия «подлинная основа которой заключается в духовных силах и их расхождении между собою, так как эта противоположность вызывается деянием самого человека». В коллизиях, благоприятных для искусства, по мнению Гегеля, «главным является то, что человек вступает в борьбу с чем-то в себе и для себя нравственным, истинным, святым, навлекая на себя возмездие с его стороны».

Представления о такого рода конфликтах, могущих управляться разумной волей, и определили учение Гегеля о драматическом действии: в основе коллизии лежит *нарушение*, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено.

Коллизия, настойчиво подчеркивает Гегель, есть нечто постоянно развивающееся, ищущее и находящее пути к собственному исчезновению: она «нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей», то есть конфликт, раскрытый в произведении, должен исчерпать себя развязкой действия. Лежащая в основе художественного произведения коллизия, по убеждению Гегеля, всегда находится как бы накануне собственного исчезновения. Говоря иначе, конфликт, будучи осознан автором «Эстетики» как основа любого действия и важнейшая грань художественно постигаемого бытия, вместе с тем предстает в его освещении как нечто быстропреходящее и принципиально разрешимое (устранимое) в пределах данной индивидуальной ситуации.

Итак, в художественных произведениях воплощаются два типа конфликтов. Первые — это конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей. К таким конфликтам сводил художественные коллизии Гегель. Вторые — конфликты

субстанциальные, то есть отмеченные противоречиями состояния жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей и их групп. Конфликт драматического (да и любого иного) сюжета, стало быть, либо знаменует нарушение миропорядка, в своей основе гармонического и совершенного, либо выступает как черта самого миропорядка, свидетельство его несовершенства или дисгармоничности.

Внутреннее действие явилось формой того времени, когда заметно возросло критическое самосознание общества и резко активизировались духовные искания. Устойчивые жизненные конфликты, выявляемые с помощью этого типа действия, закономерно возобладали в эпоху, когда судьба личности стала активно соотноситься с широким потоком истории, когда вопрос о человеке, борющемся только за «место под солнцем» отошел на второй план и на очередь встала проблема личности, ответственной за собственную судьбу и участь окружающих.

Соотнесенность завязки и развязки – отличительная черта драматического сюжета, независимо от жанра.

Герой в драме

Ряд терминов, обозначающих «родовую» специфику героя, разработан именно в теории драмы. Понятия «роли» и «амплуа» всегда были специальными; категория характера первоначально возникла применительно к драме и лишь впоследствии значение термина расширилось. Однако если комические или трагические характеры не слишком органичны для эпики, то драме чужда традиционная эпическая героика. Следовательно, различие достаточно значительно и остается осязаемым.

В целом вопросы «родовой» специфики героя почти не изучены. На этом фоне заметно единодушие исследователей в том, что специфичны для драмы прежде всего роль (амплуа) и тип. У Г. фон Вильперта и Патриса Пави они понимаются одинаково — без четкого различия между этими формами.

Первое — «маски-характеры», к тому же соответствующие физическим данным актера (готовый, как бы данный природой образ-облик — ср. нынешний культ звезд в западном кинематографе). Второе — готовый, традиционный «образ поведения», «застывший характер» (при менее фиксированном облике). В первом случае внутреннего наполнения может вообще не быть; во втором, например в серьезной драме, возможно несовпадение между внешней формой и содержанием. Наконец, и амплуа, и тип означают заданность сюжетных действий, связь с «интригой». О прочной связи «речей и поступков» с «типическим» характером в драме говорит и Б.В.Томашевский. Такая общепризнанная особенность драматического персонажа несомненно объясняется его более полной, чем в эпике, сюжетной воплощенностью.

Наряду с традиционными, восходящими к архаике готовыми формами персонажа существует драматический характер, с новоевропейской точки зрения глубоко от них отличный. Гегель противопоставляет схематичным «типам» необходимые для подлинной драмы характеры — цельные, но тесно связанные с коллизией (лишенные эпической широты). С.Д.Балухатый не разграничивает в области драмы характер и «лицо-схему, лицо-тип», приписывая и тому и другому в равной мере признаки «единства, собранности, цельности». О приверженности драмы к «однолинейным персонажам "дореалистического" искусства» говорит и В.Е.Хализев.

Амплуа означает полное совпадение действия (поступка) и внутреннего наполнения персонажа (ср. героев Фонвизина); характер — возможность расхождения между позицией и ролью, вольного или невольного (Борис и Самозванец у Пушкина: оба по-разному отступают от избранной роли, оба подражатели, оказываются в несогласии с собой).

Отчуждение от собственного и, вообще, любого амплуа в литературном герое, будь то в эпике или драме, стимулируется самосознанием. В его свете и несовпадающий с готовой ролью персонаж может отчужденно рассматриваться как *новое амплуа*.

Как ни склонна драма к использованию традиционных амплуа, сложилась и другая традиция: построения сюжета именно на решении героем проблемы самоидентификации (истоки этого типа структуры, по-видимому, в «Гамлете»).

Специфика речи в драме

Если в тексте эпического произведения мы находим два вида речи с явно противоположными и взаимодополняющими функциями (на условиях известного равноправия), то в драме — безраздельное господство одного.

Отсюда идея полифункциональности, попытки решить проблему путем перечисления или характеристики ряда функций. Одна из первых в нашей научной традиции работ, в которых специфика драмы определяется через речь — книга С.Балухатого «Проблемы драматургического анализа. Чехов». Здесь сказано, что в драме прямая речь присутствует «и как средство характеристики лица говорящего, и как прием наглядного развертывания речевой темы, и как носитель силовых драматических моментов. Драма к тому же работает с произносительным словом и на этом строится ее расчет на большую выразительную силу слова»¹⁰⁰.

Несколько иной вариант разработки идеи полифункциональности — в исследованиях современного теоретика драмы В.Е.Хализева. Своеобразие драматических произведений определяется, по мысли автора, «прежде всего их речевой организацией », а именно доминированием «непрерывной линии» словесных действий персонажей и особой активностью этих речевых действий, «часто превышающей ту, которая присуща поведению людей в первичной реальности» (обилие и пространность высказываний; информативные функции, не оправданные обстоятельствами; декламационность произнесения, связанная с форсированием, утрированием). Кроме того, высказывания персонажей драмы должны быть их исчерпывающим самораскрытием, адекватным изображаемой ситуации, в отличие от эпического произведения, где эта

¹⁰⁰ Балухатый С. Проблемы драматического анализа. Чехов. Л., 1927. С. 8.

соотнесенность с ситуацией может быть раскрыта комментарием повествователя¹⁰¹.

По В.Е.Хализеву, высказывание в драме — это прежде всего речевой акт, связанный с ориентировкой человека в создавшемся положении. Монологи и диалоги являются здесь по основной своей функции не сообщениями, а действиями. Своими словами герои драматических произведений откликаются на развертывание событий, а также воздействуют на их дальнейшее течение. В драме с наибольшей непосредственностью и яркостью воплощаются коммуникативные начала речевой деятельности людей. Драматический род литературы как бы культивирует ситуативные и апеллятивные, собственно действенные возможности языка.

Вследствие этого материальный носитель образности (речь) в драме максимально соответствует предмету и изображению (словесным действиям людей), что не свойственно эпосу. В драматическом произведении художественное слово последовательно и радикально преодолевает свой условно-знаковый, конвенциональный характер и становится иконическим знаком произнесенного героем слова. Драматург поэтому достигает художественного эффекта совершенно особого, недоступного эпосу. Он дает максимально выразительную и предельно насыщенную картину речевого поведения человека в изображаемой ситуации. Драматическая форма знаменует высшую точку изобразительности в сфере словесного действия. Вместе с тем драматическая форма налагает на писателя ряд ограничений. Во-первых, условиями сцены задан объем драматических произведений. Во-вторых, портретно-жестовые и пейзажные характеристики, обозначения вещного мира используются здесь лишь, в той мере, в какой они «укладываются» в высказывания героев по ходу действия, либо в ремарки, эпизодические и, как правило, краткие. В-третьих, драма не в состоянии использовать внутренние монологи, героев в сочетании с сопровождающими их комментариями

¹⁰¹ См.: Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М., 1978. С. 8, 10-13.

повествователя, что ощутимо ограничивает ее возможности в сфере психологизма.

Речевые действия персонажей драмы обладают особой активностью, часто превышающей ту, которая присуща поведению людей в первичной реальности. Это вызывается несколькими причинами.

Во-первых, диалоги и монологи действующих лиц, составляющие в драматическом произведении сплошную линию, оказываются пространными и многочисленными, а потому воспринимаются как художественное преувеличение. Театрально-драматическая же форма властно требует от действующих лиц постоянного самовыражения. Драматургу и его герою нужно, как правило, значительно больше слов, чем располагает к тому изображаемая ситуация. Формы драматического изображения неминуемо расходятся с формами самой жизни.

Во-вторых, на диалоги и монологи героев драмы ложится особая смысловая нагрузка, от которой обычно свободны высказывания людей в реальной жизни и словесные действия героев эпических произведений. Воспроизводя главным образом речевое поведение персонажей в изображаемой ситуации, монологи и диалоги в драме выполняют и другие функции. Они информируют читателя и зрителя о внешней обстановке действия и событиях, которые не показаны непосредственно {высказывания хоров и их корифеев, вестников и наперсниц в античной и классицистической драме; прямые обращения героев к зрителям с пояснениями к действию в «эпических драмах»), а также об интеллектуальных и психологических мотивах поведения персонажей (монологи действующих лиц, произносимые ими в одиночестве; реплики «в сторону»). Все это придает драматической образности гиперболический театрализованный, художественно-условный колорит.

С этой точки зрения более адекватным представляется тот подход к интересующей нас проблеме, который предложен В.В.Федоровым. По мысли ученого, «...сцена является необходимой формой развертывания драматического содержания произведения. Но это не означает, что "сцены" нет

в драме как художественном произведении. <...> *Драматической* (видовой) формой изображения является *исполнение*... Изображающее слово исполнителя совпадает с изображаемым словом героя, и таким образом возникает "эффект отсутствия" исполнителя»¹⁰².

Иначе говоря, осуществленное читателем или актером высказывание (реплика диалога или монолог) персонажа пьесы — это высказывание, разыгранное и адресованное зрителю (реальному или потенциальному), который призван видеть одновременно и «реального человека» (изображаемого в произведении персонажа), и эту изображающую персонажа игру читателя или актера. Но ведь столь же двойственно по сути, сочетая видение текста извне и мира героя изнутри — только в иных формах, и любое иное литературное изображение, например эпическое. Однако при восприятии драмы подобная двойственность реализации («прочтения») текста чрезвычайно редко осознается. Именно через нее в драме передается авторское отношение к герою, тогда как с односторонне внешней (например, чисто лингвистической) точки зрения таким выражением авторской позиции может представиться соотношение ремарки с репликой.

Специфике драматического содержания соответствует поэтика драмы. Особенности драматической поэтики:

— ***Концентрированность, напряженность и динамизм драматического произведения.*** Продуктивность с этой точки зрения единства времени, места и действия в драматургии.

— ***Единство действия*** — незыблемый принцип драматургии. Его выражение в драматическом сюжете: акцентированность фаз драматического сюжета, его завершенность, способы эмоционального усиления драматической интриги (градации, перипетии, узнавания).

— ***Слово в драме как способ действия,*** как выражение «воления» героя, поиска решения в ситуации выбора, противоборства с иной позицией. *Диалог*

¹⁰² Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 147 - 149.

персонажей в драме — наиболее явственная форма драматического столкновения. Диалог — это своего рода «полуречь», предполагающая не только мысль героя, но и предвосхищение им мысли оппонента.

Диалогичность можно считать основным структурным (организующим) принципом драматической поэтики. В драме диалогичное противопоставление и взаимопроникновение идет не только в собственно диалоге двух действующих лиц, внутренняя диалогичность бывает свойственна и драматическому монологу (как спор с самим собой, как взвешивание «за» и «против» — например, монолог Гамлета «Быть или не быть?..»). Нередко монологи разных персонажей находятся между собой в диалогических отношениях (см. монолог Фамусова «Вот то-то, все им гордецы...» и монолог Чацкого «А судьи кто?» в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»). В драме диалогические столкновения бывают также *между словом и жестом, словом и музыкальным фоном*. Мастера драматургии умело используют эти потенциальные возможности драматической формы для создания ярких и выразительных коллизий.

Выводы:

Ориентированность драмы на сценическую постановку определяет своеобразие ее хронотопа, характеров, событий, использование языка. Специфика драмы может быть уяснена путем сравнения ее с эпическими и сценарными произведениями.

Специфику драмы раскрывается в том, как в ней строится и воплощается смысловая граница между мирами героев, с одной стороны, автора и читателя-зрителя — с другой. Это событие «встречи» сознаний героя и читателя-зрителя на смысловом рубеже двух действительностей в объединяющем их переживании «предела» активности героя и всей его жизни обозначается и осознается в истории эстетики и поэтики с помощью понятий «катастрофа» и «катарсис», имеющих для драмы универсальное значение.

Драматическое действие отличается от эпического активностью, напряженностью, целеустремленностью, максимальной уплотненностью.

Существует органическая, неразрывная связь драматического действия и конфликта. Единство действия — незыблемый принцип драматургии. Его выражение в драматическом сюжете: акцентированность фаз драматического сюжета, его завершенность, способы эмоционального усиления драматической интриги (градации, перипетии, узнавания).

В основе драматического конфликта - противоречие между жизненными (как правило, нравственными) позициями *персонажей*, служащее источником развития *сюжета в драме* и обуславливающее его специфическую структуру. Этому «родовому» содержанию конфликта органически соответствует диалогическая форма. Диалогичность можно считать основным структурным (организующим) принципом драматической поэтики.

Наряду с традиционными, восходящими к архаике готовыми формами персонажа в драме (амплуа, роль, тип) существует драматический характер, с новоевропейской точки зрения глубоко от них отличный.

Своеобразие драматических произведений определяется их речевой организацией, а именно доминированием непрерывной линии» словесных действий персонажей и особой активностью этих речевых действий. Слово в драме выступает как способ действия, как выражение «воления» героя, поиска решения в ситуации выбора, противоборства с иной позицией. Диалог персонажей в драме — наиболее явственная форма драматического столкновения. Диалог — это своего рода «полуречь», предполагающая не только мысль героя, но и предвосхищение им мысли оппонента.

Вопросы для самоконтроля:

1. Охарактеризуйте три основных варианта теории драмы, сложившиеся в истории эстетики и поэтики?
2. Какие особенности хронотопа, характеров, событий, языка вытекают из ориентированности драмы на сценическую постановку?
3. В чем специфика драматического сюжета и конфликта?
4. Какова «родовая» специфика героя драмы?

5. Охарактеризуйте понятия катастрофу и катарсиса. Какое значение они имеют для понимания специфики драмы как рода литературы?

6. Каковы средства драматического изображения? В чем их специфика?

7. В чем отличие между драмой классической и неклассической (новой)?

ЛЕКЦИЯ 13. ЖАНР КАК ТИП ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ. ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЖАНРОВ

Аннотация. Жанры как группы произведений, выделяемые по содержательным (принципы трактовки характеров, виды пафоса) и формальным признакам, а также по особенностям функционирования. Жанр как устойчивая формально-содержательная целостность. Жанры канонические и неканонические. Вопрос классификации жанров. Дифференциация жанров как разновидностей литературных родов. Группировка жанров по повторяющимся особенностям их проблематики. Тематический принцип классификации жанров. Дифференциация жанров по ведущему эстетическому качеству, эстетической «тональности»; по объему и соответствующей структуре произведения; по принципам организации субъектной сферы; по особенностям пространственно-временной организации текста; по свойствам образности, типу композиции и др. Проблема исторических и национальных видов того или иного жанра.

Ключевые слова: жанр, род, тип, структура, система, форма, содержание, канон, тема, проблематика, пафос, субъектная сфера, хронотоп, композиция.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой рассматриваются основные проблемы жанрологии канонические и неканонические жанры, а также вопросы их классификации.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны прочитать и законспектировать указанные в списке литературы работы

а) *Белинский В.Г.* Разделение поэзии на роды и виды; *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров.

б) проанализировать предложенное произведение в аспекте его жанрового своеобразия.

Список литературы:

Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости; Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // *Аверинцев С.С.* Риторика и история европейской литературной традиции. М., 1996.

Аристотель. Поэтика // *Аристотель и античная литература* / Отв. ред. М.Л.Гаспаров. М., 1978.

Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М., 1986.

Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5.

Буало Н. Поэтическое искусство. М, 1957.

Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, А.Я.Эсалнек и др.; Под ред. Л.В.Чернец. М., 2004. (Часть 2, раздел 2).

Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // *Веселовский А.И.* Историческая поэтика. М., 1989.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 3.

Гораций. Наука поэзии // *Гораций.* Собр. соч. М., 1993.

Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // *Гюго В.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14.

Курилов В. В. Жанровый ряд эпической литературы // Миф — пастораль — утопия: сб. науч. трудов / Ред. кол.: Ю.Г.Круглов (отв. ред.) и др. М., 1998.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979. («Отношения литературных жанров между собой».)

Плеханов Г.В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии // *Плеханов Г.В.* Литература и эстетика: В 2 т. М., 1958. Т. 1.

Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. (Ч. 3.).

Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // *Поспелов Г.Н.* Вопросы методологии и поэтики: сб. ст. М., 1983.

Проблема жанра в литературе средневековья / Отв. ред. А.Д.Михайлов. М., 1994.

Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения / Под ред. А.С.Бушмина. Л., 1974.

Тамарченко Н. Д. Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001.

Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / Ред. кол.: Г. Л. Абрамович и др. М., 1964.

Теория литературы. Т.3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / Под. ред. Л.И.Сазоновой, М., 2003.

Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004 (Разд. 3, часть 2).

Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. М., 1997.

Тынянов Ю.Н. Литературный факт; О литературной эволюции // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. 4-е изд., испр. и доп. М., 2004. (Глава 5, раздел 2).

Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.

Эсалнек А.Я. Анализ романного текста. М., 2004.

Яусс Х.-Р. Средневековая литература и теория жанров / Пер. с франц. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1998. № 2.

Использованные информационные ресурсы:

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

<http://fatum-san.ucoz.ru/zzz/pdf/783188.pdf>

<http://teatr-lib.ru/Library/Bahtin/esthetic>

<http://philosophy.ru/library/bahtin/rable.html>

Жанр как устойчивая формально-содержательная целостность

Два термина, традиционных для поэтики,— «род» и «жанр» — имеют одинаковое основное значение: *тип* литературного произведения. Эта общность не исключает значительного различия, ибо существуют два способа выделять типы литературных произведений.

Жанры как группы произведений, выделяемые по признакам **содержательным** (принципы трактовки характеров, виды пафоса) и **формальным** (прозаичность или стихотворность, объем текста, устойчивые сюжетно-композиционные и речевые приемы), а также по **особенностям функционирования** (бытование произведения в определенной социальной среде с ее укладом и ритуалами). Каждое произведение тяготеет к одному из типов построения образа мира. Каждый жанр существует в определенную эпоху в виде своих типологических разновидностей.

Понятие «жанр», также имеющее в виду тип словесно-художественного произведения как целого, само по себе двойственно, а именно соответствует:

1) определенной разновидности произведений, реально существующей в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенной тем или иным традиционным термином: эпопея, роман, повесть, новелла, и др. в эпике; комедия, трагедия, мелодрама, и др. в области драмы; ода, элегия, баллада, и пр.— в лирике; а также и более конкретно: исторический роман, классицистическая трагедия, романтическая баллада;

2) «идеальному» типу или логически сконструированной модели, основанной на сравнении конкретных литературных произведений и рассматриваемой в качестве их инварианта. Это значение термина присутствует, во-первых, в таких «исследовательских» (а не возникших и ставших традиционными в самой художественной практике) обозначениях исторических жанров, как «роман-трагедия», «роман-эпопея», «лирический роман», а также «лирическая драма», «ролевое стихотворение» и т.п. Во-вторых, — в любом научном определении (специальной дефиниции) того или иного исторически существующего литературного жанра, тогда, когда мы не только констатируем принадлежность к нему ряда произведений, но и объясняем, какова общая для них структура и ее семантика.

Такое значение термина мы также имеем в виду, когда сравниваем различные произведения как реализации одного и того же исторически существующего жанра или одной и той же его разновидности (например, относим произведения Вальтера Скотта, Гюго и Пушкина к жанру авантюрно-исторического романа). В любом варианте этого второго случая — так же, как и в связи с категорией «рода», — возникает вопрос о той теоретической модели литературного произведения, которая соответствует структурной основе его реально существующих разновидностей и является критерием их сопоставления.

Родовую и жанровую инвариантные структуры литературного произведения различать необходимо. Лишь при этом условии возможно увидеть их действительную взаимосвязь. Поэтому для теории жанра имеет основополагающее значение создание такой модели произведения, которая не

только объясняла бы его многомерность, но и учитывала доминирование в различных случаях того или иного аспекта его структуры.

Жанры канонические и неканонические

Важнейший поворотный момент истории литературы – смена канонических жанров, структуры которых восходят к определенным «вечным» образцам, неканоническими, т. е. не строящимися как воспроизведение готовых, уже существующих типов художественного целого. Литературоведение оказывается перед необходимостью либо вообще не считать структуры, впервые формирующиеся или выходящие на авансцену литературы после XVIII в., жанром (таков тезис Ю.Н.Тынянова: «Исторический роман Толстого не соотносен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой»), либо найти иные, адекватные им научные понятия и методы. Отсюда методологический парадокс, сформулированный Г. Мюллером: «Дилемма каждой истории литературного жанра основана на том, что мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а одновременно не можем также знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру»¹⁰³.

В канонических жанрах инвариантной структурой был канон, поэтому она вполне улавливалась эмпирическим описанием. Между воспроизводимым образцом и его воспроизведением в этом случае — отношение вариации, которое должно быть зримым, очевидным. Произведения неканонических жанров, напротив, не воспроизводят готовые, унаследованные формы художественного целого. В жанрах, которые приобрели ведущую роль или впервые возникли на рубеже XVIII-XIX вв. (роман, романтическая поэма), т.е. неканонических, напротив, «порождающая модель» не была тождественна структурной основе данного конкретного произведения, поддающейся наблюдению и описанию. Два эти вида жанровых структур сосуществуют в

¹⁰³ Цит по: Маркевич Г. Литературные роды и жанры // Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. – С. 188.

течение многих веков (главным неканоническим жанром считается роман, историю которого принято начинать с эпохи эллинизма), но до середины XVIII в., как известно, доминируют в литературе именно канонические жанры. И, следовательно, сохраняется представление о том, что жанр — устойчивая, постоянно воспроизводимая система признаков произведения, причем признаков, свидетельствующих о некой особой константной содержательности.

Так, в известной монографии В.М.Жирмунского о романтической поэме у Пушкина и Байрона «единство литературного жанра» усматривается, как и в доромантической литературе, во взаимосвязи «элементов тематических и композиционных». Но вот оказывается, что Пушкин, воспроизводя созданные Байроном образцы подобного единства, в то же время радикально изменяет субъектную структуру произведения (наиболее очевидно — в самой значительной из «южных поэм», в «Цыганах»). Как формулирует ученый, «герой по-прежнему остается наиболее существенной фигурой, но рядом с его душевным миром появляются другие, самостоятельные душевные миры»; «поэма Байрона написана с точки зрения любовника-Гяура, поэма Пушкина — с точки зрения покинутого мужа — Гассана или Алеко. Благодаря подобному перемещению точки зрения байронический сюжет совершенно меняет смысл». Не случайно именно в эпоху романтизма возникла тенденция (сказавшаяся уже в теории романа у Гегеля и Шеллинга) «накладывать» на реальную жанровую структуру произведения модель литературного рода или видеть в ней сочетание признаков разных родов: это был поиск нового инварианта для неканонических жанровых форм.

За характерными для романтизма декларациями об отказе от «правил» поэтики стоит разрушение прежних традиционных связей между композиционными и стилистическими особенностями произведения, с одной стороны, и его тематикой — с другой. Поэтому именно с эпохи романтизма обычно начинают отсчет периода, в который литературный жанр — в прежнем и, как кажется, единственном возможном его понимании — как будто перестает существовать.

Концепция литературного произведения, сложившаяся в классической эстетике, успешно применялась — Гегелем и Шеллингом или Гете и Шиллером — для сравнения эпики и драмы, а также в характеристике лирического произведения «как такового». Она могла сочетаться (у Гегеля) с философским историзмом. Но она не могла быть перенесена в теорию жанра с того момента, как эта теория перестала быть нормативной и — примерно со второй половины XIX в. — начала складываться заново на почве исследования реальной истории литературы или истории культуры: например, у А.Н.Веселовского — при изучении зависимости структуры фольклорных и средневековых жанров от бытовых и исторических условий их функционирования.

На рубеже XIX-XX вв. возникли предпосылки синтеза философско-эстетической концепции произведения с историческим изучением жанров. Об этом свидетельствует замечательная статья Вяч.Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1916), в которой заметно воздействие эстетики и философии истории Ницше — в первую очередь, его трактата «Рождение трагедии из духа музыки» (второе изд., включающее «Опыт самокритики», — 1886). Но вскоре в связи с мощным развитием европейского и русского формализма представления о константных структурах произведений отошли, как тогда казалось, в область метафизики, а поэтика переориентировалась на лингвистическую реальность текста.

В действительности этот логический круг разрывается, во-первых, благодаря существованию жанрового канона. Во-вторых, устойчивые признаки неканонических структур могут быть определены с помощью их соотнесения с ведущей особенностью романа - принципиальным для него несовпадением героя как субъекта изображения с его сюжетной ролью. Так, на основе этой особенности - и под очевидным прямым влиянием романа - возникает и развивается «внутреннее действие» в неканоническом жанре драмы.

Понятие жанра в различных его трактовках призвано разрешить обозначенные основные методологические проблемы и противоречия. С этой точки зрения в истории его разработки можно выделить несколько парадигм,

сложившихся вначале как формы литературного самосознания, а затем создающих (иногда - в течение ряда веков) целые направления в поэтике и кристаллизующихся в определенные научные концепции.

Во-первых, жанр предстает в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует, в частности, - с такими типическими моментами жизни аудитории, как разного рода ритуалы. Отсюда акцентирование установки на аудиторию, определяющей объем произведения, его стилистическую тональность, устойчивую тематику и композиционную структуру. От поэтик и риторик древности и средневековья такой подход перешел в научное изучение канонических жанров (А.Н. Веселовский, Ю.Н. Тынянов).

Во-вторых, в жанре видят картину или «образ» мира, запечатлевшие определенное мирозерцание - либо традиционно-общее, либо индивидуально-авторское. Такое понимание переходит от критики и эстетики эпохи преромантизма и романтизма к мифопоэтике XX в. (теория жанра у О.М. Фрейденберг), а также в концепцию жанра как «содержательной формы» (Г.Д. Гачев), приводя в иных случаях к разграничению «жанрового содержания» и «жанровой формы» (Г.Н. Пospelов).

В-третьих, на почве теории трагедии (от Аристотеля до Ф. Ницше), а именно - учения о катарсисе формируется представление об особом аспекте структуры художественного произведения - границе между эстетической реальностью и внеэстетической действительностью, в которой находится читатель-зритель, и о специфическом пространстве-времени взаимодействия этих двух миров. Условия такого взаимодействия наглядно воплощены в организации пространства театра, в котором происходит событие «встречи» сознаний героя и читателя-зрителя на смысловом рубеже двух действительностей и преодоление разделяющей их границы во вневременном настоящем переживания катастрофы героя, т. е. в катарсисе. Гете распространил идею эстетической границы на поэтические произведения других литературных родов, предложив обозначить ее термином

«завершенность». В России эта традиция через эстетику символизма (статьи Вяч. Иванова) перешла в «психологию искусства» Л.С. Выготского (идеи «эстетической катастрофы» и «уничтожения содержания формой») и в концепцию «зоны построения образа» героя у М.М. Бахтина. Последнее понятие обозначает не что иное, как «творческий хронотоп»: пространственно-временную сферу, в которой осуществляется событие эстетического завершения героя.

Созданная Бахтиным теория жанра как «трехмерного конструктивного целого» синтезирует традиции европейской поэтики.

Выдвигая идею «двойкой ориентации жанра» — в «тематической действительности» и в действительности читателя, М.М.Бахтин дает, соответственно, два взаимосвязанных определения «типического целого художественного высказывания». В одном случае акцентирована «сложная система средств и способов понимающего овладения действительностью»; в другом — сказано, что «все разновидности драматических, лирических и эпических жанров» определяются «непосредственной ориентацией слова как факта, точнее — как исторического свершения в окружающей действительности». Оба аспекта объединяются установкой на завершение: «Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое»¹⁰⁴.

Каждый из трех выделяемых ученым аспектов жанровой структуры содержит и позволяет увидеть всю его целостность, но взятую в одном из своих важнейших ракурсов или измерений. Поэтому и возможна характеристика «типа целого художественного высказывания» через любой из них или с акцентом на нем.

Возможность единого подхода к каноническим и неканоническим жанрам и общего критерия их сравнения обеспечена в первую очередь предложенной

¹⁰⁴ Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. М., 1993. – С. 144 – 151.

этим ученым теоретической моделью «трехмерной» жанровой структуры. Впечатляющая демонстрация ее продуктивности — сравнение каноничнейшего жанра эпопеи (по мнению М.М.Бахтина, мы находим его в глубочайшей древности «уже совершенно готовым, даже застывшим и почти омертвевшим») и «пластичнейшего» из неканонических жанров — романа («жанровый костяк» которого, по словам ученого, «далеко еще не затвердел»).

Однако константным структурам неканонических жанров соответствует специальное понятие, аналогичное по своему предмету и функции понятию «канон». По Бахтину, для выявления жанрового инварианта различных романов необходимо попытаться «нащупать основные структурные особенности», определяющие «направление собственной изменчивости» неканонического жанра ¹⁰⁵. Механизм, сохраняющий одно и то же «направление собственной изменчивости» романа, Н.Д.Тамарченко называет «внутренней мерой» этого жанра. Последняя, в отличие от канона, не является готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, а может быть лишь логически реконструирована на основе сравнительного анализа ряда произведений.

Речь идет в данном случае о сопоставлении различных реально существующих вариантов одного и того же устойчивого соотношения полярных художественных «языков» в каждом из трех параметров художественного целого, например, в русском классическом романе XIX века. Так, его сюжет сочетает в себе архаические схемы — циклическую и кумулятивную — с новым типом сюжетной ситуации. В его стилистической структуре создается взаимоосвещение «общего слова» (авторитарного или поэтического) и социального разноречия. Наконец, эстетическое завершение строится в нем на взаимодополнительности эпопейной «зоны памяти» и романной «зоны контакта».

¹⁰⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 454.

В структуре любого жанра на каждом значительном этапе литературного процесса (особенно в Новое время) актуализируются именно те признаки, которые связаны с его местом и функцией в рамках определенного направления или литературной системы данной эпохи в целом, т.е. признаки, отличающие один исторический инвариант жанра от других — предшествующих и последующих. Исходя из этого факта, Ю.Н.Тынянов даже считал невозможным «изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся»¹⁰⁶.

Этому тезису, на первый взгляд, полностью противоположна идея «памяти жанра», сформулированная М.М.Бахтиным. На самом деле эта идея означает, что сохранение той смысловой основы, которая запечатлена в постоянно воспроизводимом структурном инварианте жанра («отвердевшее содержание» по Г.Д.Гачеву), сочетается в истории литературы с постоянным варьированием этой структуры и, тем самым, обновлением смысла: «Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении этого жанра»¹⁰⁷.

Поэтому характеристика структуры жанра в связи с его функцией в данной литературной (в первую очередь — жанровой) системе, т.е. в аспекте синхронии, должна быть предпосылкой освещения этой же структуры в диахронической перспективе. Именно таков, например, подход М.М.Бахтина к проблеме жанровой структуры романов Достоевского. Вначале охарактеризованы основные аспекты «полифонического романа» и его соотношение с иными вариантами романной формы («монологический» роман) в рамках современной ему классической литературы XIX в., а затем исследователь возвращается к истокам жанра романа (его «диалогической линии»), к формам «сократического диалога» и «менипповой сатиры» и прослеживает судьбу этих форм и связанных с ними содержательных

¹⁰⁶ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 276.

¹⁰⁷ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 142.

концептов в истории европейских литератур — вплоть до романа Достоевского

108

И в канонических, и неканонических своих разновидностях жанр не просто репродуцирует либо готовую и неизменную структуру (канон), либо принцип индивидуально-творческого выбора, порождающий все новые вариации своего воплощения («внутренняя мера»). Одновременно жанр являет собой непосредственную форму литературного самосознания.

Известный тезис М.М.Бахтина «жанр всегда помнит свое прошлое» имеет вполне буквальное значение: воспроизводящая структура, независимо от сознательной установки автора — переосмысление и переоценка предшествующей и так или иначе воспроизводимой. Авторам, создающим образцы канонических жанров, это позволяет не повторять друг друга буквально, а неканоническим жанрам — сохранять, при всей их изменчивости, собственное тождество.

Вопрос классификации жанров

Из содержательных принципов, помогающих выявить повторяющиеся черты жанров и наметить таким образом их типологию, значение имеет категория **литературного рода**. Дифференциация жанров как разновидностей литературных родов общепринята и сравнительно хорошо разработана в литературоведении. При этом часто не осознается возможность и перспективность перекрестных классификаций на основе других критериев.

В разработку теории жанров большой вклад внес М.М.Бахтин. Конструктивность и в то же время противоречивость этой концепции, получившей огромный научный резонанс и в советском и в зарубежном литературоведении, побуждают рассмотреть ее в целом, в единстве различных аспектов, уделяя основное внимание обоснованию М.М. Бахтиным жанровой типологии.

¹⁰⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 142 – 183.

Жанр – одна из сквозных тем исследований Бахтина. В ней можно выделить три основных круга проблем: 1) жанры и внутренняя диалогичность произведения; 2) жанры и структура произведения; 3) жанры в истории литературы, их генезис и традиция. Все эти проблемы в той или иной мере связаны у Бахтина с типологией жанров.

Бахтин понимает жанр как «типическую форму целого произведения, целого высказывания» и переносит на него свойства произведения, связанные с внутренней диалогичностью литературы. Каждый жанр рассматривается как отшлифованный в практике речевого общения тип диалогической ориентации; сопоставление литературных жанров с типическими формами высказываний в повседневной жизни (например, приветствиями, прощаниями, поздравлениями - официальными и фамильярными) позволило исследователю наглядно показать эту ориентацию. В отличие от «бытовых жанров», предполагающих более или менее быструю ответную реакцию, литературные жанры рассчитаны на «активно ответное понимание замедленного действия».

Бахтин отмечает двоякую ориентацию жанров. Во-первых, авторы всегда учитывают при выборе жанра условия художественного восприятия: «...произведение входит в реальное пространство и в реальное время, оно — громкое или немое, оно связано с храмом, или со сценой, или с эстрадой»¹⁰⁹. Разнообразие условий восприятия произведений особенно важно иметь в виду при изучении далеких от нас эпох; XIX век «по сравнению с эпохой Рабле был просто немым веком». Во-вторых, жанры ориентированы на различные типы читателей: «...для каждого литературного жанра в пределах эпохи и направления характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа»¹¹⁰.

¹⁰⁹ Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928. С. 177.

¹¹⁰ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 279.

Суждения Бахтина о диалогической ориентации жанров высвечивают одну из функций жанра – служить посредником между писателем и читателем, с ней связано явление так называемого жанрового ожидания. Жанр не только категория художественного мышления писателя; в той или иной степени с жанровым репертуаром литературы знакомы и читатели, что подчеркивает сам факт адресованных им авторских обозначений жанра произведений. Жанр является как бы одним из мостов, соединяющих писателя и читателя, одним из важнейших показателей характера художественной конвенции в данный период. Выбор жанра писателем, его трансформация так или иначе предполагают определенное представление о читателе, намечают русло, в котором будет протекать процесс художественного восприятия. С бахтинским пониманием литературы как диалога связана также типология романа – противопоставление «полифонического» и «монологического» романов.

Ответ на вопрос: как соотносится жанр со структурой произведения – требовал предварительного решения фундаментальной проблемы литературоведения: взаимосвязи содержания и формы в литературе. Стремясь преодолеть дихотомию содержания и формы (при которой последней отводилась служебная или декоративная роль), ученый противопоставил ей принцип «содержательной формы»: «...сам же эстетический объект слагается из художественно-оформленного содержания (или содержательной художественной формы)»¹¹¹.

Исследования Бахтина дают также основание говорить о разработке ученым семиотического подхода к жанрам, (хотя соответствующая терминология, получившая распространение в более позднее время, используется им редко). Устойчивость жанровой структуры позволяет видеть в отдельном образе знак всей структуры и связанного с ней комплекса представлений и идей. Анализ «Гаргантюа и Пантагрюэля» – это прежде всего расшифровка символики «первичных» смеховых жанров, входящих в

¹¹¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 49.

произведение, раскрытие устойчивых ассоциативных связей, ясных для современников Рабле, но часто не понятных нам. На основании отдельных деталей Бахтин судит о всем подразумеваемом контексте. Например, образ разинутого рта Пантагрюэля соотносится с другими, однотипными по своей функции образными рядами, в совокупности раскрывающими концепцию гротескного тела: «Образ разинутого рта – наиболее яркое выражение открытого, незамкнутого тела. Это – распахнутые настежь ворота в глубины тела...»¹¹². Бахтин видит в каждой отдельной странице Рабле зеркало, в котором отражается весь мировоззренческий комплекс, лежащий в основе его шутовства.

В семиотических работах по литературе, изучающих существенную грань литературного процесса - функционирование «эстетических знаков», специального внимания заслуживает именно семиотика жанров.

В то же время семиотика жанров имеет свои границы, и их не мог не увидеть Бахтин с его повышенным интересом к «живому» жанру романа. Свою теорию романа - «единственного становящегося и еще неготового жанра» - ученый строит на противопоставлении его другим, «глубоко состарившимся жанрам» (эпосе, трагедии). Подчеркивая эластичность романного «костяка», он, в сущности, выделяет основные содержательные функции формы: «1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности»¹¹³. В этой формуле романа его константой является жанровое содержание, определяющее лишь некоторые общие закономерности стиля.

Если признать верным принцип такой функциональной поэтики (а в его справедливости убеждает пестрый романский материал), то возникает дилемма:

¹¹² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 367.

¹¹³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 454 – 455.

либо роман, а также «романизированные» лирические и драматические произведения не являются собственно жанрами, либо понимание жанра как устойчивой «содержательной формы» не универсально и не вполне убедительно.

Терминологически более последовательным – при понимании жанра как отвердевшего содержания – представляется вывод о внежанровой природе романа и «романизированных» лирике и драме, об атрофии жанра в новой литературе.

Однако есть и другое объяснение различий между «твердыми формами» традиционных жанров и романа, связанное с ревизией некоторых исходных посылок М.М.Бахтина. Подчеркивая единство и целостность произведения, ученый недостаточно учитывал возможность противоречий между содержанием и формой и относительную автономию последней, иерархичность художественной структуры. Поэтому его теория «содержательной формы» могла служить верным компасом главным образом при изучении жанров, отличающихся высокой степенью семиотичности. В приложении же к литературе нового времени данная концепция испытывала явное сопротивление материала. Это привело ученого к проекту новой, функциональной поэтики, где принцип «содержательной формы» получил расширительное истолкование.

При построении функциональной поэтики романа, в которой романное содержание является лишь стилеобразующим фактором, Бахтин, в сущности, отходит от узкой трактовки жанра как структуры, устойчивой в своих конкретных признаках, застывшего содержания, и намечает принцип функционального изучения формы, открывающей широкие возможности для типологии жанров.

В истории жанров Бахтина больше всего интересовали вопросы их генезиса и долгой жизни в литературе. Доказывая содержательность жанровых структур, он обращается к истокам жанров. Здесь он подключался к традиции историко-генетических исследований, в методологическом отношении наиболее разработанных и в домарксистской науке (Г.В.Ф.Гегель,

В.Г.Белинский, А.Н.Веселовский и др.). Трудно согласиться с выводом о сплошной романизации эпоса, нового времени, ему противоречит содержательное разнообразие больших эпических форм. Характерно, что сами писатели подчеркивали несводимость всего эпоса к роману («романами» не были ни «Война и мир» для Л.Толстого, ни «Мертвые души» для Гоголя, ни «История одного города» для Щедрина).

Однако при уязвимости слишком широкого истолкования романного содержания признание его ведущим, *стилеобразующим началом* жанра чрезвычайно ценно в работах Бахтина. Художественная форма романа, определяемая закономерностями его содержания, таким образом, отграничивается от собственно родовых особенностей эпоса; аналоги романа прослеживаются и в драматургии и в лирике. В этом аспекте тезис о «романизации» других жанров продолжает линию теоретически строгого обоснования стиля, характерного для классической эстетики. Намечающийся у Бахтина принцип перекрестной классификации произведений – по родовым и собственно жанровым признакам находит соответствие в теориях других ученых (Г.Н.Поспелова, М.С.Кагана). Исходя из этого принципа, исследователь жанров вплотную сталкивается с необходимостью разработки жанровой типологии. И основанием для объединения в одну группу многих жанров – разновидностей разных родов – выступает романное содержание.

Требованиям жанровой типологии в большей степени удовлетворяют **миметические** концепции, предлагающие целостную характеристику произведений. Структурный и миметический принципы лежат в основе классификации жанров, предлагаемый западным литературоведом **Р.Хернади**.

На основании исследованных концепций, П.Хернади выделяет типологический подход в качестве наиболее перспективного в сфере жанровой классификации. «На мой взгляд,— подчеркивает ученый,— лучшие современные теории жанра имеют скорее философский, нежели исторический или предписывающий характер: они пытаются исследовать некоторые фундаментальные типы литературы, существующие на правах возможности, а

не бесчисленные жанры уже созданных произведений или же тех произведений, которые, по мнению критика, должны быть созданы. В результате, лучшие жанровые классификации нашего времени побуждают нас преодолевать ограниченность текущих литературоведческих забот и сосредотачиваться на общих законах литературного развития, а не на границах, разделяющих различные жанры»¹¹⁴. Выявляя два основных подхода к родам и жанрам — через сознание автора-читателя и через концепт мира,— Хернади разделяет все анализируемые им теории жанра на четыре типа: экспрессивный, прагматический, структурный, миметический.

Проводя исследование в русле первого подхода, П.Хернади классифицирует существующие теории жанра по сходству авторских умонастроений (экспрессивные концепции) и читательского восприятия. П.Хернади, однако, не считает данный подход по-настоящему перспективным, несмотря на его популярность в современной жанрологии, т.к. его основой являются внетекстовые факторы (сознание писателя, читателя и т.п.). Таким образом, в начале 1970-х американский критик практически отвергает получившую затем широкое распространение тенденцию к включению ментального аспекта в литературоведческий анализ. П.Хернади более тяготеет к классификации, основанной на исследовании собственно литературного произведения, его словесно-образной структуры. Потому в основе его собственной классификационной концепции лежат не экспрессивный и прагматический подходы (как, по его мнению, слишком отвлеченные, далекие от конкретики текста), но структурный и миметический принципы, ориентированные на поиск сходства между воображаемыми, художественными мирами. Являясь учеником Р.Уэллека, П.Хернади ставит основной целью своего критического обзора предшествующих теорий жанра выявление наиболее перспективных классификационных подходов, направленных на поиск «общего знаменателя», т.е. скорее сходства, нежели различия. Ученый

¹¹⁴ Цит. по: Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 112.

считает «весьма полезным выделение четырех основных типов сходства в качестве возможной основы для построения теорий жанра. Действительно, одни критики рассматривают сходство между ментальными позициями авторов, считая, что именно они определяют родство литературных произведений. Другие выделяют сходство в области воздействия разных произведений на читательские умы. Тем не менее, очевидно, литературные произведения представляют собой скорее словесные воплощения воображаемых миров, нежели простые средства коммуникации между писателем и читателем. Из этого следует, что два другие типа сходства заслуживают более внимательного изучения. Мы имеем в виду сходства между произведениями, рассматриваемыми как словесные конструкции, и сходства между воображаемыми мирами, которые воссоздают различные словесные конструкции»¹¹⁵.

Принимая миметические теории жанра, построенные по «типу подражания» (когда произведение рассматривается как художественный мир, «имитирующий» мир окружающей реальности), П.Хернади выделяет три основные концепции: гегелевскую теорию, согласно которой каждый род отражает объективно существующие явления (эпос — внешний мир, лирика — внутренний мир, драма — их взаимодействие), прочие миметические теории, оспаривающие гегелевское исключение личности автора из воображаемого им мира; теории, утверждающие приоритет субъективного над объективным, авторского самосознания над отражением исторической действительности.

Хернади выделяет две перекрещивающиеся линии деления по предмету подражания: *по «масштабу» («scope») и «настроению» («mood») произведений.* Опираясь на миметический принцип и уделяя большое внимание концепту мира как одной из основ классификационной типологии, П.Хернади выделяет три жанровых типа: концентрический, кинетический и экуменический.

¹¹⁵ Цит. по: Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). С. 113.

Проводя аналогию с жанрами живописи, с различным соотношением в них переднего и заднего планов, исследователь выделяет три большие жанровые группы в литературе: *концентрические*, *кинетические* и *экуменические*. Каждая из групп организует психологию восприятия читателя определенным образом.

Концентрические жанры, включающие произведения с нейтральным фоном (пословицы, лирические миниатюры, лирические драмы и т.п.), ориентированы скорее на метафизическую глубину, нежели на весь объем словесного значения коммуникации; в них доминирует субъективное время автора и читателя, а не объективно существующая причинно-следственная взаимосвязь — преобладает концентрическое напряжение.

В группу **кинетических жанров** входят пьесы, анекдоты, волшебные сказки, рассказы. До некоторой степени они отражают историческую действительность в своем художественном мире, им свойственен динамический сюжет — они охвачены кинетическим напряжением.

Экуменическим жанрам свойственно «всемирное напряжение» — в эту группу входят эпопея и роман-эпопея («Илиада», «Война и мир», Библия и т.п.).

Предложенное Хернади деление жанров на три группы при всей оригинальности отдельных наблюдений восходит в главных своих принципах к традиционной триаде лирики, эпоса и драмы, к сопоставлению разных возможностей, которые предоставляют писателю эти роды. Можно согласиться с тем, что пишет Хернади о различной «нагрузке» тех или иных уровней формы в каждой группе: так, в лирике действительно огромна роль словесной образности, звукописи и пр. при неразвернутой предметной детализации; в драме и драматизированном повествовании стержнем конструкции является сюжет, который в эпосе обычно осложнен разнообразными приемами ретардации: описаниями, авторскими рассуждениями и пр., имеющими самоценное значение. Но абстрактно-психологическая мотивировка деления на группы по миметическому принципу (предметом подражания оказывается в

конечном итоге психология восприятия пространства и времени) явно недостаточна и сама нуждается в объяснении: ведь та или иная модель читательского восприятия подчинена какой-то цели. Думается, что онтологический принцип разграничения литературных родов, идущий от Гегеля и его последователей, углубляет, одухотворяет данную схему.

Для П.Хернади характерен поиск путей и методов, определяющих целостность жанровой характеристики, и с этих позиций он оценивает теории жанра предшествующих десятилетий как, в целом, недостаточно состоятельные. Его собственная новая концепция «полицентрической классификации» ориентирована на соединение типологии дискурса и типологии мимезиса. Ориентация на дискурсивную типологию литературных родов во многом сближает теорию П.Хернади с концепциями Ц.Тодорова, выводящего происхождение жанров из дискурса. Сделанная П.Хернади классификация типов дискурса до некоторой степени традиционна: она включает лирический, драматический и повествовательный типы. Новым является добавление «тематического типа», ориентированного на риторические, дидактические формы речи.

Оговаривая возможность сочетания в одном произведении разных тенденций, Хернади все же считает, что одна из них, как правило, доминирует в макроструктуре произведения. Все жанровые группы могут воплощать различное «настроение»: трагическое (связанное с мотивом крушения), комическое (где господствует мотив достижения цели) и трагикомическое; взаимодействие этих «настроений» характерно для экуменических произведений.

К числу классификаций, перекрестных по отношению к родовому делению литературы, относится и **группировка жанров по повторяющимся особенностям их проблематики, или по типу «жанрового содержания»**. Нашедшая глубокое обоснование еще в «Эстетике» Гегеля, прежде всего в его противопоставлении эпопеи и романа, эта типология жанров отражает в своих принципах историческую стадильность литературно-художественного

развития, поэтому она особенно способствует выявлению литературной преемственности. Последовательным интересом к типологии жанров отличается жанровая концепция Г.Н.Поспелова, обобщающая огромный историко-литературный материал. Наметившаяся в главных чертах еще в 40-е годы, она впоследствии неоднократно излагалась ученым, развивавшим и уточнявшим отдельные положения. Основанием типологии жанров, разработанной Г.Н. Поспеловым, является **категория жанрового содержания – типологический, исторически повторяющийся аспект проблематики произведения**. Благодаря этой категории можно проследить преемственность в жанровом развитии литературы. Выделяются четыре группы жанров, возникших в исторической последовательности, в связи с пробуждением в обществе соответствующих идейных интересов: мифологическая, национально-историческая, этнологическая (нравоописательная), романтическая.

В ряде концепции ведущим началом в жанровых образованиях признаются их **содержательные особенности**. Эта методологическая посылка позволяет уловить нити, связующие различные жанровые системы, потому что постепенно «в области жанров внешние различия сменяются внутренними» (Лихачев). Изучение содержательных жанровых особенностей невозможно без анализа формы, стилевых тенденций, ими порожденных. И все же принципы формообразования в литературе последних двух столетий, разрушение или, во всяком случае, архаизация многих «жестких» жанровых структур, уменьшение роли семиотических процессов в творчестве заставляют специально подчеркивать роль содержательного «цемента» того или иного жанра. К построению поэтики современных жанров, к определению их стилевых различий можно приблизиться лишь при функциональном подходе к форме, учитывающем в полной мере литературный опыт последних двух столетий.

Итак, для каждого жанра характерно определенное **жанровое содержание**, включающее в себя тематику, проблематику, эстетический пафос, масштаб охвата изображаемого мира (экстенсивность — интенсивность). Все эти аспекты жанрового содержания охватываются общим родовым смыслом,

характеризующим ту сферу отношений человека и мира (эпическую, лирическую, драматическую), в которую входит данное жанровое содержание.

Для воплощения данного жанрового содержания под управлением данного способа художественного мышления складывается определенная **жанровая форма**, которая представляет собой устойчивую систему конструктивных (структурообразующих) элементов — *носителей жанра*:

- субъектной организации текста;
- пространственно-временной организации;
- основного речевого тона;
- ассоциативного фона (подтекстные связи между элементами текста, «сверхтекстные» связи между текстом и действительностью).

Анализируя взаимосвязь между носителями жанра, можно постигнуть, как создается целостный образ действительности и в маленьком рассказе, и в многотомной эпопее.

Существенную функцию несут *мотивировки жанрового восприятия* - сигналы, ориентирующие читателя на ту систему условностей, которая позволяет «перевести» данный художественный текст в воображаемый образ мира. Этими сигналами могут быть жанровое обозначение (элегия, комедия), зачин, пролог, эпиграф и т.п.

Синтезирование жанров и нивелирование жанровых признаков в литературе XIX-XX веков (особенно в лирике). Отрицание жанра как искусствоведческого и литературоведческого понятия у Б. Кроче.

Выводы:

Жанр – устойчивая формально-содержательная целостность, выделяемая по признакам содержательным (принципы трактовки характеров, виды пафоса); формальным (прозаичность или стихотворность, объем текста, устойчивые сюжетно-композиционные и речевые приемы), а также по особенностям функционирования (бытование произведения в определенной социальной среде с ее укладом и ритуалами).

Характеристика структуры жанров в связи с его функцией в данной литературной системе, т. е. в аспекте синхронии, должна быть предпосылкой освещения этой же структуры в диахронической перспективе.

Каноническими считаются жанры, структуры которых восходят — по представлениям создателей произведений такого рода — к определенным «вечным» образцам и имеют инвариантную структуру. Произведения неканонических жанров, напротив, не воспроизводят готовые, унаследованные формы художественного целого. Константным структурам неканонических жанров соответствует специальное понятие, аналогичное по своему предмету и функции понятию «канон» — «внутренняя мера» (Н.Д.Тамарченко) жанра.

В структуре любого жанра на каждом значительном этапе литературного процесса (особенно в Новое время) актуализируются именно те признаки, которые связаны с его местом и функцией в рамках определенного направления или литературной системы данной эпохи в целом, т.е. признаки, отличающие один исторический инвариант жанра от других — предшествующих и последующих.

Классификация жанров может проводиться по родовым и собственно жанровым признакам. Изучение содержательных жанровых особенностей невозможно без анализа формы, стилевых тенденций, ими порожденных. Для каждого жанра характерно определенное жанровое содержание, включающее в себя тематику, проблематику, эстетический пафос, масштаб охвата изображаемого мира. Все эти аспекты жанрового содержания охватываются общим родовым смыслом, характеризующим ту сферу отношений человека и мира (эпическую, лирическую, драматическую), в которую входит данное жанровое содержание. Для воплощения данного жанрового содержания под управлением данного способа художественного мышления складывается определенная жанровая форма, которая представляет собой устойчивую систему конструктивных (структурообразующих) элементов.

Вопросы для самоконтроля:

1. Дайте определение понятия «жанр». Что входит в понятия «жанровое содержание» и «жанровая форма»?
2. Чем жанры отличаются от родов литературы?
3. Канонические и неканонические жанры: дайте определение понятий.
4. Какие классификации жанров существуют.
5. В чем недостатки дифференциация жанров как разновидностей литературных родов?
6. Проанализируйте структурный и миметический принципы классификации жанров.
7. Какой принцип лежит в основе систематики жанров, предложенной Г.Н.Поспеловым?
8. Охарактеризуйте процесс жанрообразования: конкретно-историческое и типологически повторяющееся в нем.

ЛЕКЦИЯ 14. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС И ЕГО ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ

Аннотация. Литературный процесс эпохи как совокупность вновь созданных (включая шедевры словесного искусства, и посредственную, эпигонскую, массовую литературу), их публикаций и обсуждений (прежде всего литературной критикой), творческих программ, актов литературной борьбы. Литературный процесс (второе значение термина) в масштабе всемирно-историческом как специфическая часть общественно-исторического процесса. Стадиальная теория литературного процесса. Стадии развития словесного искусства. Разграничение учеными (С.С.Аверинцев, П.А.Гринцер, А.В.Михайлов и др.) трех стадий литературного развития: ритуально-мифологическая архаика (дорефлексивный традиционализм); ориентация литературы на риторическую культуру (рефлексивный традиционализм); свободное от жанрово-стилевых канонов, индивидуально-личностное творчество. Понятие о художественном прогрессе, его дискуссионность.

Диахронные и синхронные системы. Универсальные художественные системы. Понятие универсализма. Античность, средневековье, возрождение как художественные системы. Основные литературные направления. Классицизм. Особенности эпохи Просвещения и ее основные направления. Романтизм: этапы развития. Реализм: основные течения. Литературные направления рубежа веков. Понятие о модернизме. Постмодернизм. «Размывание» основных понятий, характеризующих литературный процесс в XX веке.

Ключевые слова: историческая поэтика, историко-литературный процесс, историко-литературные системы, художественная система, творческий метод, литературное направление, художественное течение, жанр, стиль, национальная литература, мировая литература, контактные связи, типологические схождения.

Методические рекомендации по изучению темы:

Тема содержит лекционную часть, в которой рассматриваются основные категории литературного процесса и дается характеристика трех основных стадий развития словесного искусства.

Для проверки усвоения содержания лекции предлагаются вопросы по теме.

В качестве самостоятельной работы студенты должны

б) прочитать и законспектировать указанные в списке литературы работу:

Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов

А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох.

б) подготовить реферат об одном из литературных направлений.

Список литературы:

Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов

А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Ауэрбах Э. Мимезис. М., 1976.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.

Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.

Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, А.Я.Эсалнек и др.; Под ред. Л.В.Чернец. М., 2004. (Часть 3.).

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л. 1940.

Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М, 1978.

Волков И. Ф. Теория литературы. М, 1995.

Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988.

Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное // *В. М. Жирмунский* Сравнительное литературоведение. Л., 1979.

Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979.

Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972.

Купреянова Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976.

Липовецкий М. Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997.

Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Собр. текстов, вступит. ст. и общ. ред. Н.П.Козловой. М., 1980.

Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собр. текстов. Вступит. ст. и общ. ред. А.С.Дмитриева. М., 1980.

Литературные манифесты французских реалистов / Ред. вступит. ст. М.К.Клемана. М., 1935.

Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 2001.

Литературные направления и стили. Сб. ст., посвященный 75-летию Г.Н.Поспелова / Под ред. П.А.Николаева, Е.Г.Рудневой. М., 1976.

Литературный процесс / Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1981.

Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X — XVII вв. Л., 1973.

Лотман Ю.М. О типологическом изучении литературы // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

Михайлов А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.

Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.

Поспелов Г.Н. Стадиальное развитие европейских литератур. М., 1988.

Реизов Б.Г. Сравнительное изучение литературы // Реизов Б.Г. История и теория литературы. М., 1981.

Риффатер М. Формальный анализ и история литературы / Пер. с франц. // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.

Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М., 1999.

Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты / Ред. кол.: П.А.Николаев, М.Л.Ремнева, А.Я.Эсалнек. М., 2003.

Творческие методы и литературные направления / Под ред. П.А.Николаева, И.Ф.Волкова, С.В.Калачевой. М., 1987.

Теория литературы. Литературный процесс / Гл. ред. Ю. Б. Борев. М., 2001.

Теория литературы: словарь для студентов / Науч. ред. Я.Г.Сафиуллин; сост. Я.Г.Сафиуллин, В.Р.Аmineва, А.З.Хабибуллина и др. Казань, 2010.

Федоров В.И. Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979.

Хализев В. Е. Повторяющееся и неповторимое в литературном процессе (к современным дискуссиям) // Литературный процесс. М., 1981.

Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. 4-е изд., испр. и доп. М., 2004. (Глава 6, раздел 2).

Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-литературном контексте. Одесса, 1997.

Использованные информационные ресурсы:

<http://philologos.narod.ru/biblio.htm>

<http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html>

<http://padaread.com/?book=45036&pg=3>

http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_CategoriesPoetics.htm

<http://elibrary.ru/download/56562478.pdf>

<http://www.psylib.ukrweb.net/books/levit01/txt114.htm>

Историко-литературные системы

Обращаясь к истории литературы, литературоведение стремится выявить основные закономерности ее развития, которые обусловлены как действием внешних факторов, так и внутренней организацией литературных явлений. Закономерное развитие литературы в ее исторической обусловленности называют ***историко-литературным процессом***.

Какие явления действительности оказывают воздействие на литературный процесс? В числе факторов исторического развития литературы называют характер социально-экономической формации, особенности политической ситуации определенного исторического периода, изменения в представлениях о сущности человека (концепция личности), сдвиги в эстетическом сознании общества (изменение содержания основных эстетических категорий, перестройка художественных норм и вкусов, переоценка художественных ценностей). Эти факторы соподчинены, но также могут и самостоятельно влиять на развитие литературы.

В чем же состоит историческое развитие литературы? Для объяснения этого вопроса важное значение имеет понятие о *художественном прогрессе*. Сама идея художественного прогресса является предметом полемики. Те, кто считает понятие прогресса неприменимым к искусству, приводят два основных аргумента: аргумент первый — шедевры, созданные в далеком прошлом, по

своей художественной ценности затмевают многие произведения, созданные в более поздние времена, значит, к художественным ценностям понятие прогресса неприменимо; аргумент второй — в истории искусства полосы художественного расцвета чередуются с полосами творческого застоя и упадка.

Логика тех, кто считает понятие художественного прогресса вполне объективным, такова. Действительно, историческое развитие литературы идет неравномерно. Но в масштабах Большого Времени становится очевидным *художественный прогресс, который проявляется в обусловленном развитии гуманистических идей совершенствовании познавательных возможностей искусства, обогащении арсенала средств художественного отображения, накоплении художественных ценностей.*

Историческое развитие литературы выражается в совершенствовании ее сторон и функций. Поэтому изучение историко-литературного процесса требует исследования взаимодействия методов, жанров и стилей в пределах определенных исторических циклов. Изменение содержательно значимых форм (жанровых, сюжетных, предметно-образных, стилистических), словесно-художественных мотивов, литературного сознания и теоретических принципов – предмет **исторической поэтики**. А.Н.Веселовский как создатель этой научной дисциплины. М.М.Бахтин, Д.С.Лихачев, С.С.Аверинцев об эволюции установок и форм литературного творчества.

В целом крупные фазы художественного развития характеризуются в координатах историко-литературных систем, как диахронных, так и синхронных. *Диахронные системы* характеризуют хронологические масштабы историко-литературного процесса: *культурная эра* (античность, средневековье, Возрождение, Новое время) *художественная эпоха* (эпохи классицизма, романтизма, реализма в культуре Нового времени), *этап литературного развития* (напр., этапы психологического и социологического реализма в 1830-1860-е гг.), *историко-литературный период* (напр., «сороковые годы» как обозначение периода с 1848 по 1856 гг., период «оттепели» — с середины 1950-х годов по 1965-68 гг.). *Синхронные системы* характеризуют эстетическое

своеобразие художественных образований, возникающих на соответствующих фазах: *тип культуры, литературное направление, художественное течение, идейно-эстетический поток, жанровые и стилевые тенденции.*

Между диахронными и синхронными системами существуют определенные соответствия. Так, культурная эра порождает определенный тип культуры, представляющий собой целый свод представлений о фундаментальных законах бытия и основанных на этом принципов и норм мироотношения. Например, культура Нового времени, определившаяся на рубеже XVII-XVIII вв., исходила из представления о мире как о Космосе (такие культуры называют классическими); а модернистская культура, оформившаяся в начале XX века, исходит из представления о мире как о Хаосе (такие культуры называют неклассическими).

С художественными эпохами соотносимы литературные направления. **Литературное направление** — это возникающая и существующая в течение определенной эпохи система жанров и стилей, организованная познавательными принципами определенного метода.

Направление – коренная категория теории и истории художественного процесса. В направлении выказывают себя мировоззренческо-эстетические особенности художественного процесса. Направление – концепция мира и человека, устойчивая для группы художников, деятельность которых протекает в рамках целого исторического процесса. Художественная концепция определяется элементами, составляющими структуру художественной реальности, отражающей мир в его взаимодействии с личностью, что создает ряд пластов в структуре художественного произведения.

Например, литературное направление классицизма в России господствовало с 1720-х до 1810-х годов. Наиболее характерны для этого направления жанры — высокая трагедия и сатирическая комедия, ода и сатира, басня. Основные стилевые тенденции в классицизме связаны с четко дифференцированными стилями (высоким, средним и низким), с дидактическим пафосом. В этой жанрово-стилевой системе наиболее отчетливо

выражались просветительские идеи, питавшие русский классицизм, в ней эстетически осваивалась просветительская концепция человека и мира. Столь же специфичны жанрово-стилевые системы направлений романтизма, реализма, символизма, экспрессионизма, соцреализма, постмодернизма и др.

Школа – художественное направление, теоретически осознавшее себя, очертившее свои границы и оформленное образование, оформившееся свой состав, имеющее свою теоретическую платформу.

Историческое развитие литературы в масштабах эпох и этапов идет как диалектическое взаимодействие литературных направлений. Каждое новое направление отталкивается от своего предшественника, но вместе с тем втягивает в себя его наиболее перспективные художественные открытия. Поэтому жанрово-стилевая система каждого нового направления богаче, чем предшествующая. В ней появляются *литературные течения*.

Течения – варианты устойчивой художественной концепции, присущей направлению. Принципы классификации (типологии) течений еще не согласованы. Можно полагать, что основные течения в рамках направления представляют собой видоизмененные жанрово-стилевые системы предшествующих направлений, приспособленные к осуществлению познавательных задач нового господствующего метода.

Стадиальная теория литературного процесса

Литературный процесс эпохи представляет собой совокупность вновь созданных (включая шедевры словесного искусства, и посредственную, эпигонскую, массовую литературу), их публикаций и обсуждений (прежде всего литературной критикой), творческих программ, актов литературной борьбы. Функционирование ранее созданных произведений как аспект литературного процесса данной эпохи. Художественная литература взаимодействует с другими видами искусства, и внехудожественными формами культуры (обряды и ритуалы, повседневный быт с соответствующими им предметностью и поведением), религиозным сознанием, течениями

философской мысли, общественно-политическими движениями как грани литературного процесса в каждую из эпох.

Литературный процесс (второе значение термина) в масштабе всемирно-историческом является специфической частью общественно-исторического процесса. Опыты соотнесения развития литератур с общественно-экономическими формациями. Специфичность этапов литературного творчества как явлений культуры.

В качестве основной единицы периодизации литературного процесса используется введенное И.Г.Неупокоевой понятие «литературной эпохи». Литературная эпоха – это целостная система, в которой взаимодействуют многообразные силы литературного «ряда» – художественные методы, литературные направления и течения, художественные стили.

Стадии литературного процесса привычно мыслятся как соответствующие тем этапам истории человечества, которые с наибольшей отчетливостью и полнотой явили себя в странах западноевропейских: литературы древние, средневековые и - литературы Нового времени с их собственными этапами (Возрождение, барокко, классицизм, Просвещение, романтизм, реализм, модернизм).

В русской науке 1970-х гг. (М.Б.Храпченко, И.Г.Неупокоева и др.) была высказана идея единства и закономерности общественно-исторического процесса в обосновании понятия «всемирная литература» и получила развитие в трудах Н.И.Конрада, посвященных сопоставлению западных и восточных литератур. Особое внимание ученый уделяет эпохе Возрождения как одной из наиболее значимых стадий в развитии мировой общественной мысли; однако вопрос о Возрождении в России, в странах Востока является дискуссионным. Большинство современных ученых исходят из необходимости признания неповторимости и уникальности каждой национальной литературы, ее истории, вариативности таких стадий и направлений в искусстве, как Возрождение, барокко, классицизм, романтизм и др.

Новый подход к пониманию стадийности в развитии литературы формируется в работах 1980-90-х гг., посвященных проблемам исторической поэтики. С.С.Аверинцев, П.А.Гринцер, А.В.Михайлов и др. выделили три стадии литературного развития: ритуально-мифологическая архаика (дорефлективный традиционализм); ориентация литературы на риторическую культуру (рефлективный традиционализм); свободное от жанрово-стилевых канонов, индивидуально-личностное творчество.

Первая стадия – это «архаический период», где безусловно влиятельна фольклорная традиция. Здесь преобладает мифопоэтическое художественное сознание и еще отсутствует рефлексия над словесным искусством, а потому нет ни литературной критики, ни теоретических штудий, ни художественно-творческих программ. *Вторая стадия* литературного процесса, начало которой положила литературная жизнь Древней Греции середины I тысячелетия до н.э. и которая продолжалась до середины XVIII в., и отмеченная преобладанием традиционализма художественного сознания и «поэтики стиля и жанра». В рамках этой второй стадии выделяются два этапа, рубежом между которыми явилось Возрождение (речь идет по преимуществу об европейской художественной культуре). На втором из этих этапов, пришедшем на смену средневековью, литературное сознание делает шаг от безличного начала к личному (хотя еще в рамках традиционализма); литература в большей мере становится светской. *Третья стадия*, начавшаяся с эпохи Просвещения и романтизма, – эпоха «индивидуально-творческого художественного сознания», «поэтики автора», освободившегося от всевластия жанрово-стилевых предписаний риторики; эпоха индивидуально-авторских стилей.

Категории историко-литературного процесса

Наиболее общие принципы художественного творчества, связанные с реализацией главных свойств (сторон) искусства, традиционно принято характеризовать понятиями «метод», «стиль», «жанр».

1) Познавательная-оценочная сторона искусства закрепляется в принципах художественного постижения действительности (**категория метода**);

2) моделирующая (созидательная) сторона искусства закрепляется в принципах построения художественного произведения как эстетического целого (**категория жанра**);

3) знаково-коммуникативная сторона искусства закрепляется в принципах художественной выразительности (**категория стиля**).

Категории метода, стиля и жанра находятся в определенной взаимозависимости. Их универсальный (то есть всеобщий и необходимый) характер проявляется в том, что и отдельное произведение, и творчество отдельного писателя, и даже литературу определенной исторической эпохи можно рассматривать как художественные системы, структурно организованные законами метода, стиля и жанра.

Функциональное своеобразие метода, жанра и стиля проявляется в особенностях каждой из этих категорий.

Творческий метод – это система основных принципов художественного освоения действительности. Принципы художественного освоения вырабатываются под влиянием той концепции мира и человека, которая складывается в общественном сознании определенной эпохи и в свою очередь, служат инструментами, ее эстетического постижения.

Общие для всех творческих методов принципы художественного освоения таковы:

а) **Принцип творческого претворения** которым характеризуется отношение между эстетически осваиваемой действительностью и воссозданием ее в вымышленной, воображаемой художественной реальности. Проявлениями этого принципа является степень правдоподобия и условности изображения, а также - степень «саморазвития» художественной реальности и степень «диктата» автора над нею.

б) **Принцип эстетической оценки**, которым характеризуется отношение между эстетическим идеалом и действительностью. Этот принцип проявляется в тяготении эстетического идеала к одному из полюсов: либо к умозрительной нормативности, либо к социально-исторической причинности.

в) *Принцип художественного обобщения*, которым характеризуется отношение между образом и воплощенной в нем сущностью. Этот принцип проявляется в типизации (воплощении характерных для действительности черт и явлений), либо в генерализации (воплощении авторской идеи).

Каждый из наиболее влиятельных в литературе Нового времени творческих методов: классицизм, романтизм, реализм - представляет собой относительно устойчивую систему взаимообусловленных принципов художественного познания. Например, классицизм характеризуется условно-рационалистическим принципом претворения, нормативным принципом отношения идеала к действительности, генерализирующим принципом художественного обобщения. Отдельные принципы творческих методов могут совпадать, но как целостные системы творческие методы четко различаются.

Принципы художественного освоения реализуются в способах построения произведений, а также в характере эмоциональной выразительности. Поэтому метод «проступает» в жанре и стиле произведения. Упрочение этого термина в советской критике начала 30-х гг. и дальнейшая разработка соответствующего понятия.

Жанр — это тип устойчивой структуры произведения, организующий все его элементы в целостную образ мира («сокращенную Вселенную») и являющийся носителем определенной эстетической концепции действительности. Каждое произведение тяготеет к одному из типов построения образа мира («формулы мира» - Н.К.Гей), эти типы структур произведений обозначаются терминами: роман, повесть., рассказ, трагедия, комедия, ода, элегия, поэма, басня и т.д. Каждый жанр существует в определенную эпоху в виде своих типологических разновидностей (например, лирико-психологический роман, исторический роман-хроника, роман-эпопея и т.п.).

Стиль — это система элементов художественной формы, придающая произведению искусства выраженный, эмоционально наполненный, эстетический облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл.

а) Стиль произведения формируется под влиянием следующих факторов: содержания (прежде всего с точки зрения его эмоционального наполнения, его пафоса), родовой и жанровой характерности, творческого метода.

б) **Носители стиля:**

эмоционально-интонационные особенности художественной речи;

эмоционально-интонационные особенности ритмо-мелодической организации текста;

особенности субъектной организации текста (в смысле «оркестровки» голосов субъектов речи);

особенности пространственно-временной организации художественного мира (архитектоника) - в тех случаях, когда становится ощутимой выразительность самой «постройки» произведения.

в) **Категории стиля:** соотношение изобразительности и выразительности, общего и единичного, условного и жизнеподобного, простоты и сложности, строгих и свободных форм. Категории стиля дают характеристику художественной формы с точки зрения ее выразительных возможностей и позволяют дифференцировать стили.

г) **Виды стилевых единств.** Стилевая определенность характерна и для отдельного произведения (стиль произведения), и для творческой индивидуальности художника (стиль писателя) и для целой группы произведений ряда авторов (стилевая тенденция, стилевое течение), и для целых литературных циклов (стилевая формация, стиль эпохи). Однако типология стилей еще не разработана, поэтому при характеристике стилей чаще всего отмечают тяготение художественных явлений к одному из крайних полюсов экспрессивно-оценочной интонации: к возвышенно-героическому или к сатирически-сниженному, к объективно-эпическому или к субъективно-лирическому, к строго-документальному или условно-экспрессивному и т.п.

Таким образом, законы метода, жанра и стиля есть то связующее звено, посредством которого основные стороны художественной деятельности претворяются в структуре художественного произведения.

Отношение «метод - жанр - стиль» выступает универсальной структурой не только отдельного произведения, но и любой иной, более крупной художественной системы: творческой индивидуальности художника, школы, эстетического течения, литературного направления, определенных исторических фаз в развитии литературы. Современное литературоведение только подходит к изучению этих больших систем через анализ жанровых и стилевых процессов в их взаимообусловленности, с творческими методами. На этом пути возможно установление собственно художественных процессов и их специфических связей с действительностью.

Основные литературно-художественные движения нового времени (от Возрождения до реализма и модернизма). В.М.Жирмунский о международных литературных течениях. Д.С.Лихачев о смене «великих стилей» в искусстве и литературе. Стили традиционных, канонических жанров. Индивидуальные стили и стилевые тенденции в литературах нового времени. Термин поэтика как обозначение совокупности художественных идей и форм, творческих принципов, теоретико-литературных концепций, характерных или для масштабной творческой индивидуальности, или для какой-либо группы писателей, или для национальной литературы на определенной стадии ее развития. Разграничение понятий «художественная система» (явление межнациональное и всемирно значимое) и «направление» (группа писателей определенной страны, объединенная творческой программой). Б.Г.Реизов о сложности соотношений между существованием художественных систем (направлений) и хронологией литературного развития.

Реализм как творческий метод. Определение реализма Энгельсом. Преобладание исторически отвлеченных принципов воспроизведения жизни в литературе античности, средних веков, нового времени (XVI – XVIII вв.). Реализм в широком смысле (универсальный) в литературе Возрождения и Просвещения. Реализм XIX – XX вв., его связь с расширением предметной сферы литературы, с возросшим интересом писателей к повседневности, быту, «микросреде», к внутреннему миру человека, с укоренением в искусстве

психологизма. Специфика литературного процесса в XX веке. Модернизм в авангардистском и «неотрадиционалистском» вариантах. Мировоззренческое и художественное разнообразие модернистской литературы, множество направлений в его рамках. Социалистический реализм как направление в советской литературе, оформившееся в 30-е гг. и его дальнейшая судьба. Обновление реалистических традиций в литературах разных стран и регионов на протяжении XX в.

Сравнительно-исторический метод – способ исследования и объяснения различных явлений, при котором на основе установления сходства этих явлений по форме делается вывод об их генетическом родстве, т. е. об их общем происхождении. Особенность сравнительно-исторического метода, применяемого при исследовании явлений культуры, состоит в том, что его исходным пунктом служит восстановление и сравнение древнейших элементов, общих для различных областей материальной культуры и знания. Сравнительно-исторический метод как система принципов и приемов изучения межлитературного процесса сложился в литературоведческих школах в последней трети XIX века. Родоначальником его стал академик Александр Николаевич Веселовский. Разработанная А.Н.Веселовским концепция литературных аналогий, связей и взаимодействий, которые включают в себя: 1) «полигенезис» как самостоятельное зарождение сходных художественных явлений на стадияльно близких этапах истории различных народов; 2) происхождение сходных литературных памятников от общих источников и 3) контакт и взаимодействие в результате «миграции сюжетов», которая становится возможной только при наличии «встречного движения» художественного мышления. Эта концепция наиболее полно воплощена исследователем в «Исторической поэтике», где сходство литературных явлений объясняется общностью происхождения, взаимным влиянием, самозарождением в сходных культурно-исторических условиях. Дальнейшая разработка, концептуализация и терминологическое оформление идей

А.Н.Веселовского-компаративиста в работах В.М.Жирмунского, Н.И.Конрада, М.П.Алексеева, И.Г.Неупокоевой и др.

Смена больших литературных направлений, стилей, по мысли В.М.Жирмунского, связана как с изменением общественной идеологии, так и средств ее художественного выражения. Это общая основа, на которой возможны более частые схождения идей, образов, сюжетов, жанров, стилей. Это процесс двусторонний, диалектический – смена литературных направлений вызвана как внутренним развитием, так и толчком извне. При этом определяющими для типологии литературного направления являются не внешние, а внутренние предпосылки эволюции. Прямые влияния, заимствования менее обычны в современной литературе, чем в средневековой, так как типическое и традиционное, устойчивое и повторяющееся вытесняется все большей дифференциацией художественных манер. В целом В.М.Жирмунский отдает предпочтение сравнительно-типологическому подходу и в меньшей степени обращает внимание на проблему контактных взаимодействий. Последний аспект наиболее подробно в российском литературоведении разработан в трудах Н.И.Конрада.

Повторяемость элементов литературного творчества (тем, мотивов, событийных схем, композиционных «ходов» и т. п.) в большом историческом времени и культурно-географическом пространстве. Традиция и формы ее отображения в литературе (подражание, стилизация, пародия, реминисценция и др.).

Источники общности (повторяемости) в литературном развитии разных стран и регионов. Сближения на почве культурно-исторического развития (типологические схождения, конвергенции). Моменты сходства, возникающие на почве международных контактов (влияний и заимствований). Взаимодействие литератур, находящихся на одинаковых и разных стадиях культурно-исторического развития. Расширение и упрочение связей между литературами разных стран и народов по мере движения истории. Международные литературные связи как важнейший источник обогащения

национальных литератур, как условие полного и широкого выявления их оригинальных черт.

Всемирная литература – совокупность своеобразных литератур разных регионов, стран, народов, плодотворно контактирующих друг с другом. Активное воздействие западноевропейских литератур на литературы иных регионов как черта культуры нового времени. Концепция «ускоренного развития литературы» (Г.Д.Гачев) в ряде стран и регионов и ее критика.

Европоцентризм – это одна из разновидностей этноцентризма, представляющая собой «культурологическую и мировоззренческую установку, согласно которой Европа с присущим ей духовным укладом является центром мировой культуры»¹¹⁶. Проявление европоцентризма в философии и психологии (рациоцентризм, утверждающий примат дискурсивно-логического сознания над всеми прочими его формами), в культурологии – превращение европейской социальной практики и типа мышления в критерий для «суда» над всеми прочими формами культуры, в истории – презенто- или футуроцентризм и др. Европа, согласно европоцентристскому подходу, мыслится как абсолют, своеобразный центр смысловой иррадиации. Ее исторический уклад, политика, религия, культура, искусство представляются единственной и безоговорочной ценностью и противопоставляются «неправильности» и «неразвитости» восточного мира. Снятие противоположности «Восток – Запад», в соответствии с этой точкой зрения, возможно лишь в случае ассимиляции Востока западным культурным пространством. Необходимым условием достижения данной цели представляется экстраполяция духовных ценностей и правовых норм Запада на весь мир.

Универсалии словесно-художественного искусства как метасодержательные и формообразующие начала разного типа, являющиеся константной основой мирового литературного процесса. «Общие» идеи и

¹¹⁶ Культурология: XX век: Словарь. – СПб., 1997. – С.114-115.

понятия, устойчивые способы художественного мышления и самовыражения, которые возникают в литературе разных эпох и народов и обнаруживаются исследователями на самых разных уровнях: в сходных способах художественного мышления, образно-тематическом строе произведений, принципах и приемах художественного изображения и т.д.

Уникальность национальных литератур, необходимость преодоления европоцентризма в компаративистике. Принцип «децентрации», теоретически обоснованный Ж.Дерридой, отказ от принципа оппозиционного различия «центра» и «периферии» и отстаивание идеи сосуществования множества не тождественных друг другу, но равноправных элементов различных структур. Угроза денационализации литературы в процессе ее ускоренного развития и дальнейшее укрепление ее самобытности путем творческого сопряжения чужого опыта со своим.

Признание того, что **различия** между национальными традициями столь же существенны, как и их единство. В связи с этим универсальное начинает трактоваться по-другому и к нему приходят другим путем. На первый план выходит не мысль о репрезентативности любой национальной литературы по отношению к мировой (исходная познавательная дихотомия вариант / инвариант), но признание самобытности, неповторимости, уникальности каждой национальной литературы (оппозиция инвариант / вариант).

Неправомерность прямого переноса дефиниций одной культуры в понятийно-мыслительное поле другой. Ситуация, когда логический анализ, т.е. исследование средствами и в понятиях современной литературоведческой науки, оказывается не работающим на литературном материале, имеющем иную языковую структуру и отражающем иные традиции художественного видения мира. Необходимость поисков адекватных средств понимания уникальности и своеобразия той или иной национальной художественной системы и острота постановки герменевтических проблем в области сопоставительных исследований.

Условия, которым обязаны удовлетворять категории сопоставительного литературоведения: релевантность литературно-художественному опыту разных народов, стран, регионов и в то же время репрезентативность по отношению к каждой из сопоставляемых литератур.

Пути интерпретации инонациональных художественных традиций: описание семантического поля конститутивных для той или иной художественной традиции категорий как в дискурсивном плане, так и в метафорически образном; использование эмпатических процедур психологической герменевтики (переживание, понимание и др.), позволяющих избежать иллюзий нормативно-ценностного сознания при описании инонационального историко-литературного материала; контекстно-герменевтический метод; параллели и аналогии в художественных системах разных литератур, устанавливаемые по правилам ассоциации и корреляции¹¹⁷.

Универсалиями традиционно исследователи называют фундаментальные явления объективного и субъективного порядка, рождающиеся в результате осмысления человеком действительности. Это «общечеловеческие репрезентации культурного опыта и деятельности...»¹¹⁸. К.Г.Исупов выстраивает иерархию универсалий культуры: «... универсалии архаического порядка: мифологемы хтонических сил и связанные с ними элементы Космоса (Солнце, звезды, Луна, планеты в их именных персонификациях); ближний мир предметов (камень, дерево, зерно, масло, утварь быта); природная органика (птицы, рыбы, насекомые) в ее пространственно-временной и хроматической определенности. Над ними свой мир строят универсалии терминов родства (в широком смысле) и древнейшие «метафоры» артефактов (типа: дом, зеркало), экзистентных ситуаций (типа: обмен, встреча, путь), границы состояний (типа: сон, смех, слезы, тайна, экстаз) или их «следов» (типа: тень, двойник, голос).

¹¹⁷ См об этом подробнее: Аминова В.Р. Герменевтический дискурс в компаративистских исследованиях / В.Р.Аминова // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2007. – Т. 149, кн. 2. – С. 191 – 205. <http://elibrary.ru/download/56562478.pdf>

¹¹⁸ Исупов К.Г. Универсалии культуры. – URL: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/levit01/txt114.htm>.

Завершается пирамида универсалий культуры списком видов деятельности; их культурно-исторической импликацией является, вероятно, игра»¹¹⁹.

Опыт осмысления универсалий, связанных с духовной и физической жизнью человека (жизнь и смерть, душа и тело, счастье и горе и др.), накапливается человечеством на протяжении всей его истории и передается от поколения к поколению, образуя вечные, онтологические и метафизические константы бытия. Универсальность, понимаемая как состояние открытости одной культуры по отношению к другой, определяет предпосылки и содержание межкультурной коммуникации.

М.Эпштейн проводит разграничение между универсальным и всеобщим: «Универсальное - категория, обозначающая многосторонность, присущую отдельному явлению; способность единичного поворачиваться разными гранями. Этим **универсальное** отличается от **всеобщего**. Универсальное не есть общее, присущее многим предметам, но **многое, присущее одному предмету**»¹²⁰. Универсальное, уточняет автор книги «Знак пробела: О будущем гуманитарных наук», «не тождественно одинаковому, напротив, оно присуще отдельному индивиду или культуре в той мере, в какой они могут совмещать способности и ценности других индивидов или культур. В положительной оценке многообразия универсализм заодно с плюрализмом, только признание этого многообразия не ведет его к отказу от оценки, а становится критерием самой оценки. Без оценки, без равнодушного отношения к культурам именно в их различиях, не могут прирастать и ценности этих культур» [Эпштейн 2004: 649].

Литературные универсалии отражают универсалии культуры и традиционно понимаются как метасодержательные и формообразующие начала разного типа, которые являются константной основой мирового литературного процесса. По своим истокам и возможностям философского и эстетического

¹¹⁹ Исупов К.Г. Универсалии культуры.

¹²⁰ Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С.643.

познания человека и бытия это феномены общечеловеческие, в значительной степени наднациональные и трансисторические.

Проблема универсалий относится к числу дискуссионных в современной науке. Е.В.Халтрин-Халтурина рассматривает эпистемологию двух принципиально различных подходов к проблеме «универсального»: «универсальное» понимается как возникшее под детерминирующим влиянием «общего», и «универсальное» как обусловленное множественностью его содержательного раскрытия. Первый подход характеризуется редукционизмом, поскольку «универсальная» модель «воспринимается как нечто реально существующее в общественной мысли, как эссенция, которую можно выделить путем интеллектуальной дистилляции и которой можно пользоваться как меркой при изучении и сравнении литературных произведений»¹²¹. Второй подход, предполагает, что определение универсально распространенных процессов, закономерностей, структур неизбежно должно следовать за рассмотрением и объяснением специфики их этнической манифестации. Но при этом явственно вырисовывается проблема методики описания универсалий и определения адекватного для этого метаязыка, над решением которой работал Ю.М.Лотман¹²². Открытыми остаются вопросы: «как можно объективированными, фиксирующими средствами материальной буквы полностью выразить кинетичность образа и мысли? Возможно ли вообще создать текст, полностью отражающий конкретную мысль и образ во всей их индивидуальной универсальности? Или каждый текст обречен на то, что он – всего лишь «проекция» той или иной идеи?»¹²³.

В философской компаративистике также существуют принципиально различные методы определения универсальных оснований культур, отражающие разброс мнений не только в отечественной академической среде, но и в мировом научном сообществе в целом. Одни исследователи полагают,

¹²¹ Проблемы современного сравнительного литературоведения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С.82.

¹²² Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 109 – 142.

¹²³ Проблемы современного сравнительного литературоведения. С. 83 – 84.

что отличительные черты культуры могут быть адекватно описаны через вычленение некоторого набора фундаментальных понятий, универсальных для разных культур. В.К.Шохин и В.Г.Лысенко рассматривают универсалии в традиционном историко-философском смысле как «наиболее фундаментальные, общезначимые и атомарные – не сводимые к другим – понятия, позволяющие осуществлять наиболее полную рубрикацию либо самих вещей, либо наших идей о них»¹²⁴. Иной точки зрения придерживается А.В.Смирнов, полагающий, что описание набора универсалий иной культуры оказывается некритическим, поскольку эта позиция подменяет представление о действительной множественности содержательного раскрытия универсалий представлением о его единственности. Цель своих разысканий ученый видит в следующем: «показать, как для одной и той же «универсалии культуры» могут быть выстроены по меньшей мере два равно рационально обоснованных описания, которые не будут противоречить друг другу и между которыми, следовательно, оказывается невозможным выбор на основании собственных, внутренних критериев порождающих их систем рациональности»¹²⁵.

Однако при всем многообразии подходов к данной проблеме внимание исследователей фиксируется на том, что универсалии в искусстве – это семантические образования, порожденные устойчивыми, неизменными в своей основе способами художественного мышления и самовыражения. Новый подход к данной категории позволяет выработать исследование диалогических отношений между литературами и культурами. В процессе диалога его участники входят в мир иных художественно-эстетических ценностей и обретают свое неповторимое место в «зоне контакта» с «чужими» познавательными, этическими и эстетическими смыслами.

Условием диалога литератур являются **различия** между двумя национально-художественными системами. М.Эпштейн подчеркивает: «Универсальное существует именно потому, что нет универсальных культур

¹²⁴ Универсалии восточных культур. М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 2001. С.63.

¹²⁵ Универсалии восточных культур. С. 293.

или универсальных этносов. Универсальное – это способ **трангрессии** каждой культуры, каждой социально-исторической или психофизической общности, причем наивысшей ценностью, в контексте универсализма, является **самотрангрессия**, осознание ограниченности данной культуры, исходящее от нее самой»¹²⁶.

Различия в пространстве диалога литератур инициируют направленные процессы смыслопорождения – центростремительные, выявляющие потенциал развития национальной идентичности, и центробежные, учитывающие многообразие художественно-эстетических традиций и образующие новые модели их объединения – «межлитературные синтезы». Их порождают новые смыслы, которые определяют феноменологию, семантическую структуру и функционирование универсалий словесно-художественного искусства.

«Встреча» в читательском сознании двух литератур, в которых принципиально по-разному строятся отношения между формой и содержанием, частью и целым, внешними и внутренними границами художественного образа, вызывает проблематизацию присущих им устойчивых смысловых структур. При «встрече» двух литератур в сознании читателя-билингва наблюдается и другое явление – универсализация тех или иных свойств художественного дискурса.

Понять функционирование универсалий словесно-художественного искусства и пути реализации национальной идентичности литературы помогает сопоставительный анализ произведений, принадлежащих разным национальным литературам, – анализ, в котором усилены моменты контекстуальности, процессуальности, событийности; используются дескриптивные и нарративные, логико-дискурсивные и образно-метафорические способы познания. Данная методология создает основу для выработки нового подхода к категории универсального, выявляющего значимость таких его аспектов, как-то: интерсубъективность,

¹²⁶ Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. С. 650.

коммуникативность, креативность, историчность, событийность; подчеркивающего нелинейный, дискретный, динамичный характер рождающихся в межлитературных диалогах новых смысловых структур.

Методология сопоставления при таком подходе становится средством выработки нового концептуального пространства диалогического взаимообогащения и взаимоосвещения художественно-эстетических традиций, способом создания плюралистической модели развития национальных литератур, утверждает ценностно-смысловую неисчерпаемость возникающих между ними диалогических отношений.

Выводы:

Историко-литературным процессом называют закономерное развитие литературы в ее исторической обусловленности.

Изучение историко-литературного процесса требует исследования взаимодействия методов, жанров и стилей в пределах определенных исторических циклов.

Стадии литературного процесса привычно мыслятся как соответствующие тем этапам истории человечества, которые с наибольшей отчетливостью и полнотой явили себя в странах западноевропейских: литературы древние, средневековые и - литературы Нового времени с их собственными этапами (Возрождение, барокко, классицизм, Просвещение, романтизм, реализм, модернизм).

Новый подход к пониманию стадийности в развитии литератур формируется в работах 1980-90-х гг., посвященных проблемам исторической поэтики. С.С.Аверинцев, П.А.Гринцер, А.В.Михайлов и др. выделили три стадии литературного развития: ритуально-мифологическая архаика (дорефлексивный традиционализм); ориентация литературы на риторическую культуру (рефлексивный традиционализм); свободное от жанрово-стилевых канонов, индивидуально-личностное творчество.

Наиболее общие принципы художественного творчества, связанные с реализацией главных свойств (сторон) искусства, традиционно принято

характеризовать понятиями «метод», «стиль», «жанр».

Отношение «метод - жанр - стиль» выступает универсальной структурой не только отдельного произведения, но и любой иной, более крупной художественной системы: творческой индивидуальности художника, школы, эстетического течения, литературного направления, определенных исторических фаз в развитии литературы.

При всем многообразии подходов к проблеме универсалий словесно-художественного искусства внимание исследователей фиксируется на том, что универсалии в искусстве – это семантические образования, порожденные устойчивыми, неизменными в своей основе способами художественного мышления и самовыражения. Новый подход к данной категории позволяет выработать исследование диалогических отношений между литературами и культурами.

Вопросы для самоконтроля:

1. Что является предметом исторической поэтики?
2. Дайте определение основных категорий историко-литературного процесса. Соотнесите понятия: художественная система, творческий метод, литературное направление, школа, художественное течение.
3. Дайте характеристику одного из литературных направлений.
4. Охарактеризуйте современные подходы к понятию «национальная литература».
5. Каковы основные значения понятия «мировая литература»?
6. Что такое «межлитературные общности»? По каким критериям они выделяются?
7. Охарактеризуйте синхронные и диахронные литературные системы.
8. Определите содержание понятия стадии (стадиальности) литературного развития.
9. Что такое литературные контакты?
10. Каковы условия, способствующие установлению межлитературных культурных и литературных контактов?

11. Что является критерием отнесения литературных явлений к типологически сходным или различным?

12. Каковы причины возникновения типологически сходных явлений?

13. Почему однозначная классификация сходных явлений и процессов на контактно-генетические связи и типологические схождения является спорной?

ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Теория литературы как наука.
2. Сущность искусства.
3. Искусство как познавательно-оценочная деятельность.
4. Коммуникативная природа литературы.
5. Искусство и игра.
6. Виды искусства.
7. Литература как вид искусства.
8. Своеобразие слова как средства создания художественных образов.
9. Образная природа искусства. Классическая и неклассическая теории образа.
10. Структура художественного образа.
11. Содержание и форма в литературе. Пути решения проблемы содержания и формы в литературоведении.
12. Понятие «текст» в теории литературы. Структура текста. Семиотика текста. Семантика текста.
13. Художественное произведение и текст. Текст и дискурс.
14. Интертекстуальность.
15. Автор как понятие теории литературы.
16. Читатель как понятие теории литературы.
17. Автор и читатель в нарратологии.
18. Категория литературного рода: различные подходы к определению.
19. Принципы деления литературы на роды.
20. Эпос как род литературы. Формы эпоса.
21. Повествование как организующее начало эпоса.
22. Лирика как род литературы.
23. Субъектная структура лирического произведения. Понятие лирического героя.
24. Проблема лирического сюжета.

25. Лирическая речь и образные языки лирики.
26. Драма как род литературы.
27. Понятия, описывающие драматический сюжет. Понятие катастрофы и катарсиса.
28. Жанр как тип литературного произведения. Содержательность жанровой формы. Проблема исторического развития жанров.
29. Лирическое, эпическое, драматическое как межродовые категории.
30. Литературный процесс. Историко-литературные системы.
31. Стадиальная теория литературного процесса.
32. Категория творческого метода. Литературные направления, школы и течения.
33. Понятие стиля.
34. Литературный герой, действующее лицо, персонаж.
35. Художественное пространство, художественное время, хронотоп.
36. Композиция литературного произведения. Понятие сюжета.
37. Литературно-эстетическая мысль античности. Платон и Аристотель.
38. Литературно-эстетическая мысль классической немецкой философии.
39. Эстетические воззрения Канта.
40. Эстетика Гегеля.
41. Своеобразие искусства и художественного символа в философии Шеллинга.
42. Культурно- историческая школа литературоведения.
43. Мифологическая школа литературоведения,.
44. Сравнительная школа литературоведения, значение идей А.Н. Веселовского.
45. Психологическая школа литературоведения.
46. Формальная школа в литературоведении.
47. Структурализм и постструктурализм.
48. Герменевтика.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Риторика; Поэтика / Аристотель. М.: Лабиринт, 2000. – 220 с.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / Р.Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. – М.: Прогресс: Универс: Рея, 1994. – 615 с.
3. *Барт Р.* Мифологии / Р.Барт; пер. с фр., вступ. ст., коммент. С.Н.Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 314 с.
4. *Барт Р.* Система Моды: статьи по семиотике культуры / Р.Барт; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н.Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
5. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
6. *Бахтин М.М.* К методологии литературоведения / М.М.Бахтин // Контекст-1974: литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1975. – С. 203 – 212.
7. *Бахтин М.М.* К философии поступка / М.М.Бахтин // Философия и социология науки и техники. Ежегодник. 1984 – 1985. – М.: Наука, 1986. – С. 80 – 160.
8. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи / М.М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 541 с.
9. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского / М.М.Бахтин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Сов. писатель, 1963. – 364 с.
10. *Бахтин М.М.* Работы 20-х годов / М.М.Бахтин. – Киев: Next, 1994. – 384 с.
11. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Л.Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922 – 1927 / М.М.Бахтин; ред.: С.Г.Бочаров, Л.С.Мелихова. – М.: Русские словари, 2000. – 799 с.

12. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов / М.М.Бахтин; ред.: С.Г.Бачаров, Л.А.Гоготишвили. – М.: Русские словари, 1997. – 731 с.
13. *Бахтин М.М.* Тетралогия / М.М.Бахтин; сост., текстол. подгот., науч. аппарат: И.В.Пешков; коммент.: В.Л. Махлина и др. – М.: Лабиринт, 1998. – 607 с.
14. *Бахтин М.М.* Эпос и роман / М.М.Бахтин; сост. С.Г.Бочаров; вступ. ст. В.В.Кожин. – СПб.: Азбука, 2000. – 301 с.
15. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин; сост. С.Г.Бочаров; текст подгот. Г.С.Бернштейн и Л.В.Дерюгина; примеч. С.С.Аверинцева и С.Г.Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
16. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин; сост. С.Г.Бочаров; текст подгот. Г.С.Бернштейн и Л.В.Дерюгина; примеч. С.С.Аверинцева и С.Г.Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
17. *Белинский В.Г.* Полн. собр.соч.: В 13 т. / В.Г.Белинский. – М., 1954. Т. 5. – 863 с.
18. *Борев Ю.Б.* Эстетика / Ю.Б.Борев. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 495, [1] с.
19. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика: учеб. пособие / С.Н.Бройтман. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 320 с.
20. *Буало Н.* Поэтическое искусство / Н.Буало. – М.: Худлит, 1957. – 229 с.
21. Введение в литературоведение: учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по напр. и спец. «Филология» / под ред. Л.В.Чернец. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 680 с.
22. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / А.Н.Веселовский; вступ. ст. И.К.Горского; сост., автор. коммент. В.В.Мочалова. – М.: Высш. шк., 1989. – 406 с.
23. *Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей / В.В.Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1961. – 613 с.

24. *Волков И.Ф.* Теория литературы / Волков. - М.: Просвещение, 1995. – 256 с.
25. *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного: пер. с нем. / Г.-Г.Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 366, [1] с.
26. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики: пер. с нем. / Х.-Г.Гадамер; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н.Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
27. *Гартман Н.* Эстетика / Н.Гартман. – Киев: Ника-Центр, 2004. – 639 с.
28. *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. Центральная Азия: Казахстан, Киргизия. Космос ислама: (интеллектуальные путешествия) / Г.Д.Гачев. – М.: Издательский сервис, 2002. – 784 с.
29. *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира: курс лекций / Г.Д.Гачев. – М.: Академия, 1998. – 432 с.
30. *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира: общие вопросы / Г.Д.Гачев. – М.: Сов. писатель, 1988. – 448 с.
31. *Гачев Г.Д.* Неминуемое: Ускоренное развитие литературы / Г.Д.Гачев. – М.: Худож. лит., 1989. – 430 с.
32. *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм: (Эпос. Лирика. Театр) / Г.Д.Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
33. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф.Гегель. – М.: Искусство, 1971. - Т. 3. – 621 с.
34. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф.Гегель. – М.: Искусство, 1968. - Т. 1. – 312 с.
35. *Гинзбург Л.* О психологической прозе / Л.Гинзбург; подгот. текста С.В.Путилова. – М.: INTRADA, 1999. – 415 с.
36. *Гинзбург Л. Я.* О лирике / Л.Я.Гинзбург. 2-е изд. - Л.: Советский писатель, 1974. – 407 с.
37. *Гиршман М.М.* Литературное произведение: теория художественной целостности / М.М.Гиршман. – 2-е изд., доп. – М.: Яз. рус. культуры, 2007. – 560 с

38. *Давыдова Т.Т.* Теория литературы: учеб. пособие / Т.Т.Давыдова, В.А.Пронин. – М.: Логос, 2003. – 232 с.
39. *Днепров В.Д.* Идеи времени и формы времени / В.Д.Днепров. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1980. – 598 с.
40. *Добин Е.С.* Сюжет и действительность. Искусство детали / Е.С.Добин. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1981. – 430 с.
41. *Есин А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения / А.Б.Есин. - М.: Флинта, Наука, 1998. – 248 с.
42. *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. / Ж.Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.; Т. 2. – 472 с.
43. *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В.М.Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 495 с.
44. *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избранные труды / В.М.Жирмунский; вступ. ст. Д.С.Лихачева. – М.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1977. – 407 с.
45. Западное литературоведение XX века: энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.
46. *Зинченко В.Г.* Методы изучения литературы: Системный подход: учеб. пособие / В.Г.Зинченко, В.Г.Зусман, З.И.Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 200 с.
47. *Изер В.* Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте: пер. с нем. / В.Изер // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001. – С. 186 – 216.
48. *Изер В.* Вымыслообразующие акты: Глава из книги «Вымышленное и воображаемое: набросок литературной антропологии» / В.Изер; пер. Г.Дашевского // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 27. – С. 23 – 40.
49. *Изер В.* Процесс чтения: феноменологический подход / В.Изер // Современная литературная теория: антология. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 201 – 224.

50. *Ильин И.П.* Постмодернизм: словарь терминов / И.П. Ильин. – М.: ИНИОН РАН (Отдел литературоведения): INTRADA, 2001. – 384 с.
51. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / Р.Ингарден. – М.: Изд-во иностр. лит., 1962. – 572 с.
52. Историко-функциональное изучение русской литературы. – М.: МГПИ, 1984. – 165 с.
53. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – 512 с.
54. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения: сб. ст. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [редкол.: М.Б.Храпченко и др.]. – М.: Наука, 1986. – 335 с.
55. *Каллер Д.* Теория литературы: краткое введение / Д.Каллер; пер. с англ. А.Георгиева. – М.: Астрель: АСТ, 2006. – 158 с.
56. Категории поэтики в смене эпох / С.С.Аверинцев, М.Л.Андреев, М.Л.Гаспаров и др. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3 – 38.
57. *Компаньон А.* Демон теории / А.Компаньон. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
58. *Конрад Н.И.* Запад и Восток: статьи / Н.И.Конрад. – М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1972. – 496 с.
59. *Корман Б.О.* Избранные труды. История русской литературы / Б.О.Корман; ред.-сост. Е.А.Подшивалова, Н.А.Ремизова, Д.И.Черашняя, В.И.Чулков. – Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2008. – 732 с.
60. *Корман Б.О.* Избранные труды. Теория литературы / Б.О.Корман; ред.-сост. Е.А.Подшивалова, Н.А.Ремизова, Д.И.Черашняя, В.И.Чулков. – Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. – 552 с.
61. *Корман Б.О.* Соотношение понятий «автор» и «читатель» / Б.О.Корман // Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов. Вып. 1. Эпическое произведение. – Ижевск, 1995. – С. 223 – 228.

62. *Корман Б.О.* Чужое сознание в лирике и проблема субъектной организации реалистического произведения / Б.О.Корман // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1973. –Т. 32, вып. 3. – С. 209 – 222.

63. *Косиков Г.К.* О принципах повествования в романе / Г.К.Косиков // Литературные направления и стили: сб. ст., посвящ. 75-летию проф. Г.Н.Поспелова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – С. 65 – 76.

64. *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму: (Проблемы методологии) / Г.К.Косиков. – М.: Рудомино, 1998. – 188 с.

65. *Кривцун О.А.* Эстетика / О.А.Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 430 с.

66. *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики: пер. с фр. / Ю.Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.

67. *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Пер. с ит. – М.: Intrada, 2000. – 160 с.

68. *Культурология. XX век: словарь / гл. ред., сост. и авт. проекта С.Я.Левит.* – СПб.: Унив. кн., 1997. – 640 с.

69. *Лебедева Л.И.* Аллюзия / Л.И.Лебедева // Русский язык: энциклопедия. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Большая Рос. энцикл.: Дрофа, 1998. – С. 25.

70. *Лихачев Д.С.* Два типа границ между культурами / Д.С.Лихачев // Русская литература. – 1995. – № 3. – С. 4 – 6.

71. *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д.С.Лихачев. – СПб.: Алетейя, 1999. – 511 с.

72. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы / Д.С.Лихачев. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.

73. *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф: тр. по языкознанию / А.Ф.Лосев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 479 с.

74. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф.Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.

75. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя / Ю.М.Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
76. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М.Лотман. – М.: Яз. рус. культуры, 1996. – 464 с.
77. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М.Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – 479 с.; Т. 2: Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века. – 478 с.; Т. 3: Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизм культуры. Мелкие заметки. – 494 с.
78. *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры / Ю.М.Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – 768 с.
79. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста: Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления / Ю.М.Лотман; вступ. ст. М.Л.Гаспарова. – СПб.: Искусство-СПБ, 1996. – 848 с.
80. *Лотман Ю.М.* Семиосфера / Ю.М.Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2001. – 704 с.
81. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М.Лотман; сост. Р.Г.Григорьева; предисл. С.М.Даниэля. – СПб.: Академ. проект, 2002. – 543 с.
82. *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры / Ю.М.Лотман. – Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1970. – 95 с.
83. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста / Ю.М.Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
84. *Михайлов А.В.* Избранное. Историческая поэтика и герменевтика / А.В.Михайлов. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. – 560 с.
85. *Михайлов А.В.* Обратный перевод / А.В.Михайлов; сост., подгот. текста и коммент. Д.Р.Петрова и С.Ю.Хурумова. – М.: Яз. рус. культуры, 2000. – 856 с.

86. *Михайлов А.В.* Проблема исторической поэтики в истории немецкой культуры: очерки из истории филологической науки / А.В.Михайлов. – М.: Наука, 1989. – 230 с.
87. *Михайлов А.В.* Роман и стиль / А.В.Михайлов // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 137 – 203.
88. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства: пер. с чешск. / Я.Мукаржовский. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
89. *Мукаржовский Я.* Структуральная поэтика / Я.Мукаржовский. – М.: Шк. «Яз. рус. культуры», 1996. – 480 с.
90. *Платон.* Диалоги / Платон. – М.: Мысль, 2000. – 607 с.
91. *Платон.* Собрание сочинений: в 4 т. / Платон. – Т. 3. – М.: Мысль, 1994 с. – 656 с.
92. *Поспелов Г.Н.* Вопросы методологии и поэтики: сб. ст. / Г.Н.Поспелов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 336 с.
93. *Поспелов Г.Н.* Искусство и эстетика / Г.Н.Поспелов. – М.: Искусство, 1984. – 325 с.
94. *Поспелов Г.Н.* Проблемы литературного стиля / Г.Н.Поспелов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 330 с.
95. *Поспелов Г.Н.* Стадиальное развитие европейских литератур / Г.Н.Поспелов. – М.: Худож. лит., 1988. – 206 с.
96. *Поспелов Г.Н.* Теория литературы: учеб. для студ. филол. спец. вузов / Г.Н.Поспелов. – М.: Высш. шк., 1978. – 352 с.
97. Постмодернизм: энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
98. *Потебня А.* Слово и миф / А.А.Потебня; сост., подгот. текста и примеч. А.Л.Топоркова; предисл. А.К.Байбурина. – М.: Правда, 1989. – 622, [1] с.
99. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика / А.А.Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

100. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д.Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. – 358 с.
101. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В.П.Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 381 с.
102. Семиотика: антология / сост. Ю.С.Степанов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академ. проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.
103. Современное зарубежное литературоведение: Страны Западной Европы и США: Концепции. Школы. Термины: энцикл. справ. / РАН, Ин-т науч. информации по обществ. наукам; науч. ред. и сост.: И.П.Ильин, Е.А.Цурганова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Intrada, 1999. – 319 с.
104. Сравнительное и сопоставительное литературоведение: хрестоматия / сост. В.Р.Аминева, М.И.Ибрагимов, А.З.Хабибуллина. – Казань: ДАС, 2001. – 390 с.
105. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 467 с.
106. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. – М.: Наука, 1962 с. –
107. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / Ред. кол.: Г. Л. Абрамович и др. – М.: Наука, 1962. – Т 1. – 452 с.
108. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Силь. Произведение. Литературное развитие. – М.: Наука, 1964. – Т. 3. – 504 с.
109. Теория литературы: В 4 т. Т. 1. Литература. – М.: ИМЛИ им. А.М.Горького РАН, 2005. – 336 с.
110. Теория литературы: В 4 т. Т. 2. Произведение. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 376 с.
111. Теория литературы: В 4 т. Т. 4. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, 2001. – 624 с.

112. Теория литературы: В 4 т. Т.3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.

113. Теория литературы: словарь для студентов / Науч. ред. Я.Г.Сафиуллин; сост. Я.Г.Сафиуллин, В.Р.Аmineва, А.З.Хабибуллина и др. – Казань: Казан. ун-т, 2010. – 147 с.

114. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д.Тамарченко. – М.: Академия, 2004. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. – 512 с.; Т. 2: Историческая поэтика / С.Н.Бройтман. – 368 с.

115. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы / Л.И.Тимофеев. – 4-е изд. – М.: Просвещение, 1971. – 464 с.

116. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б.В.Томашевский. – М.: Аспект-Пресс, 2002. – 334 с.

117. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В.И.Тюпа. – М.: Академия, 2006. – 336 с.

118. Тюпа В.И. Художественный дискурс: (Введение в теорию литературы) / В.И.Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с.

119. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А.Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.

120. Фесенко Э.Я. Теория литературы. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 336 с.

121. Философский словарь / под ред. И.Т.Фролова. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1987. – 590 с.

122. Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику: учеб. пособие / И.В.Фоменко. – Тверь: Линия Принт, 2003. – 180 с.

123. Хализев В.Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов / В.Е.Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 404 с.

124. Художественное восприятие: Основные термины и понятия: словарь-справочник / Твер. гос. ун-т; [ред.-сост. М.В.Строганов]. – Тверь: ТГУ, 1991. – 89 с.

125. Чернец Л.В. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики / Л.В.Чернец. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 192 с.

126. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф.В.Й.Шеллинг. – М.: Мысль, 1999. – 607 с.

127. Эсалнек А.Я. Своеобразие романа как жанра / А.Я.Эсалнек. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 79 с.

128. Эсалнек А.Я. Типология романа: (теоретический и историко-литературный аспекты) / А.Я.Эсалнек. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. – 159

129. Эстетика: словарь / [А.И.Абрамов и др.; под общ. ред. А.А.Беляева]. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

130. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. Переводы / Р.О.Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 461 с.

131. Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы / Г.Р.Яусс // Современная литературная теория: антология. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 192 – 200.

132. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.Р.Яусс; предисл. и пер. с нем. Н.Зоркой // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34 – 84.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Автор (лат. *Auctor* – виновник, основатель, учредитель, сочинитель, покровитель, создатель, творец): 1) реальное лицо; 2) «субъект эстетической деятельности» (М.М. Бахтин) или автор-творец; 3) автор во внутритекстовом воплощении. Автор – создатель литературного произведения, налагающий свой персональный отпечаток на его художественный мир, единый организационный центр всего произведения. Вместе с тем автор-творец внеположен своему произведению, ни один из компонентов которого не может быть непосредственно возведен к личности художника.

Аллюзия (от лат. *alludo* – намек, шутка) – отсылка к другому художественному *тексту*, историческому, бытовому, биографическому или литературному факту, хорошо известному, по мнению автора, читателю. А., как и цитата, обогащает авторский текст смыслами текста-источника, но, в отличие от цитаты, она лишь намекает на источник, тогда как цитата представляет собой более или менее точный его фрагмент.

Амплуа – «маски-характеры», соответствующие физическим данным актера. Например, у Островского свахи, купцы-обманщики или купцы-самодуры.

Анекдот – 1. Сохраняющийся в устрой традиции «рассказ, передающий интимную страницу биографии исторического лица, яркий эпизод, острое изречение и т.п.» (М.Петровский); 2. Полуфольклорный-полулитературный малый эпический жанр, отличительные черты которого – предельный лаконизм, схематичность изображения действующих лиц, сосредоточенность на одной ситуации, которая переосмысливается и переоценивается посредством резкой смены точки зрения (остроумного поворота или пуанта).

Антижанр (жанровая модификация) – старая форма в новой функции. Художественная структура антижанра определяется особенностями формы «породившего» его классического жанра, наполняется по сравнению с исходным жанром, содержанием с противоположной идейной направленностью, так как антижанр ставит под сомнение ценность идей,

воплощаемых в произведениях исходного литературного жанра. Антижанр является модификацией не жанровой формы, содержание которой неопределенно, а такой, которая обладает достаточно определенным содержанием – молитвы, утопии, апокрифа, христианской притчи, жития и др.

Архитектоника (от греч. – архитектурное искусство, построение конструкции здания), по М.М.Бахтину, – ценностная структура эстетического объекта, т.е. мира героя, воспринятого читателем с «внежизненно активно» позиции и представляющего собой с этой точки зрения художественную форму. Внешнее построение литературного произведения как единого целого, взаимосвязь и соотношение составляющих его частей, пространство текста, соотношение словесных масс (заглавие, пролог, части и главы, послесловие).

Басня – один из древнейших жанров дидактической литературы; короткий сюжетно законченный рассказ в стихах или прозе с прямо сформулированным моральным выводом, придающим рассказу аллегорический смысл; чаще всего – иллюстрация к известному житейскому или нравственному правилу.

Безличное повествование – тип субъектной организации, при котором повествователь вынесен за пределы художественного мира произведения.

Беллетристика (от франц. – изящная словесность): в широком смысле – художественная литература (это словоупотребление ныне устарело); в более узком – повествовательная проза. Беллетристика – это литература «второго» ряда, но в то же время имеющая неоспоримые достоинства и принципиально отличающаяся от массовой литературы.

Большая форма эпики – эпопея и роман.

Виды искусства — исторически сложившиеся, устоявшиеся формы существования и развития искусства; реальные формы художественно-творческой деятельности, различающиеся, прежде всего, способом воплощения художественного содержания (художественной информации).

Вкус – как форма эстетической деятельности; система эстетических предпочтений и ориентаций, основанная на обобщенной и творческой

переработке исторически обусловленных эстетических впечатлений. Вкус эстетический – способность человека по чувству удовольствия или неудовольствия («нравится» - «не нравится») дифференцированно воспринимать и оценивать различные эстетические объекты, отличать прекрасное от безобразного в действительности и в искусстве, различать эстетическое и неэстетическое, обнаруживать в явлениях черты трагического и комического (чувство юмора). Таким образом, вкус эстетический – это способность адекватного освоения эстетических качеств действительности, выражающаяся в системе непосредственных эмоциональных оценок.

Внутренняя мера жанра – основа воспроизведения неканонических жанров, динамическое соотношение полярных свойств в каждом из важнейших параметров художественного целого, таких как «тематическое содержание, стиль и композиционное построение», неразрывно связанных «в целом высказывании» и определяемых «спецификой данной сферы общения» (М.М.Бахтин).

Воображаемый читатель – авторское представление об адресате, которое влияет на процесс создания произведения.

Выражение – раскрытие сущности явления через передачу впечатления от него, эмоциональной реакции воспринимающего субъекта. Эстетическая функция выражения – «заразить» читателя эмоциональным отношением к художественному объекту.

Высказывание в драме — это прежде всего речевой акт, связанный с ориентировкой человека в создавшемся положении. Монологи и диалоги являются здесь по основной своей функции не сообщениями, а действиями. Своими словами герои драматических произведений откликаются на развертывание событий, а также воздействуют на их дальнейшее течение. В драме с наибольшей непосредственностью и яркостью воплощаются коммуникативные начала речевой деятельности людей.

Герменевтика (от греч. – толкование, объяснение) – теория интерпретации текста и наука о понимании смысла. Получила широкое

распространение в современном западном литературоведении, в осмыслении основных методологических принципов, на которых базируется построение новейшей теории литературы. Происхождение слова «герменевтика» связано с именем Гермеса, древнегреческого бога скотоводства и торговли, покровителя путников, вестника богов, пояснявшего людям их речи. Первоначально роль герменевтики сводилась к толкованию прорицаний оракула. В дальнейшем сфера ее применения расширилась и включила толкование священных текстов, законов и классической поэзии. Тогда и зародилась филологическая дисциплина, которая в XX веке получила название литературной герменевтики. Ее развитию способствовали школы риториков и софистов, разрабатывавших правила интерпретации текстов. Этими правилами пользовалась александрийская филология, которая, собирая и изучая письменные памятники, накопила большой опыт в деле истолкования произведений художественной литературы. В средние века литературная герменевтика существовала в составе классической филологии, интерес к которой резко усилился в эпоху Возрождения. Он не угас и в период Реформации, когда разгорелась полемика между протестантскими и католическими теологами, расходившимися в толковании Священного Писания. На рубеже средних веков и нового времени сложилось понимание того, что развивавшиеся параллельно филологическая герменевтика и библейская герменевтика пользуются общими способами интерпретации и что обе они едины в своей сущности. В герменевтике стали усматривать единство искусства понимания, искусства истолкования и искусства применения. Так сложились предпосылки для построения в XIX веке теории универсальной герменевтики, фундаментом которой должна была послужить универсальная же теория понимания. Современная, включая и новейшую, справочная литература определяет герменевтику как искусство истолкования (иногда — и понимания).

Герменевтика и аксиология литературы – учение о смысле и оценке литературного произведения, об искусстве интерпретации и оценки. Методология литературно-критического и литературоведческого анализа.

Герой ролевой лирики – субъект лирического переживания, которому принадлежит высказывание и который открыто выступает в качестве «другого» по отношению к автору. «Ролевой» герой обладает резко характерной речевой манерой, своеобразие которой выступает на фоне литературной нормы и позволяет соотнести образ «я» с определенной социально-бытовой и культурно-исторической средой.

Гносеология литературы – учение об эстетическом отношении литературы к действительности и о природе и особенностях образного ее постижения, гносеология образа, его внутренняя структура, закономерности развития образности, проблемы художественности, народности, эстетического идеала, художественного метода.

Двуголосое слово – слово, принадлежащее одновременно двум субъектам, по-разному ими осознаваемое и переживаемое.

Действие (от греч. drama) – динамический аспект драмы; ход событий, реализующий волевые устремления героев, т. е. специфический тип сюжета. Различают действие внешнее (внешневолевое) и внутренне, при котором над внешними свершениями героев преобладает активность эмоциональная и интеллектуальная.

Диалог (от греч. dialogos – разговор между двумя лицами) – форма речи, представляющая собой регулярный обмен между двумя, тремя и более собеседниками высказываниями-репликами, на языковой состав которых влияет непосредственное восприятие речевой деятельности говорящими слушателями.

Дискурс (от discourse – последовательное изложение; беседа, разговор) – это, с одной стороны, практика текстопостроения, процесс создания, развертывания текста во времени и пространстве; с другой – это процедура осмысливания текста в акте художественной коммуникации, когда текст становится объектом чтения. Понятие введено и обосновано структуралистами и активно используется постструктуралистами.

Драма как жанр – тип драматического произведения, стремящийся примирить крайности трагедии и комедии, сосредоточившись на изображении частной жизни т. н. «среднего человека» и, тем самым, воссоздавая мир, исполненный страданий, которые преодолеваются, и проблем, поддающихся разрешению.

Драма как род литературы предполагает изображение жизни в динамике, выраженной в диалогах, а героев в действии, основанном на драматическом конфликте. Как текст, предназначенный для постановки на сцене драма сохраняет в своей структуре связь слова с семантикой жеста, звука, цвета и света.

Драматизм – напряженное переживание какой-то дисгармонии. Драматизм всегда сопряжен с активным переживанием неразрешенных противоречий, с беспокойством и тревогой. Драматично то жизненное положение, при котором под угрозой находится осуществление каких-то важных и значительных запросов человека. **Драматическое** определяется и как один из модусов художественности; эстетическая модальность смыслопорождения, состоящая в архитектоническом противоречии между внутренней свободой самоопределения личности и внешней (событийной) несвободой ее самопроявлений.

Драматический характер принято отличать от героя драмы, сущность которого неотделима от сюжета. Драматический характер не совпадает с сюжетом до конца и предполагает возможность расхождения между позицией и ролью персонажа. Амплуа предполагает ряд ситуаций, характер превращает ситуацию в конфликт.

Жанр – тип устойчивой структуры произведения, организующий все его элементы в целостный образ мира («сокращенную Вселенную»), являющийся носителем определенной эстетической концепции действительности.

Жанровая система – сложившееся в литературе определенной эпохи соотношение и взаимодействие актуальных для неё жанров друг с другом (в котором может преобладать либо иерархия, либо основанная на равноправии

конкуренция – в зависимости от эстетических предпосылок и предпочтений), а также с фольклорными и внелитературными (жизненными «речевыми» – устными и / или письменными) жанрами.

Жанрология (или **генология**) – теория жанров.

Живопись – вид изобразительного искусства, специфика которого заключается в представлении при помощи красок, нанесенных на какую-либо твердую поверхность, образов действительности.

Заемствования литературные – перенесение элементов одной художественной системы: сюжетной схемы, обстоятельств, характеров героев, композиции, - в другую. Термин и соответствующая теория возникли в рамках сравнительно-исторического изучения литератур (в трудах Т.Бенфея, А.Н.Веселовского, французских компаративистов конца XIX и первой половины XX века).

Знак (от греч. semeion – знак) – материальный, чувственно воспринимаемый предмет (явление, событие, действие), выступающий в познании и общении людей в качестве представителя некоторого предмета или предметов, свойства или отношения предметов и используемый для приобретения, хранения, преобразования и передачи сообщений (информации, знаний) или компонентов сообщений какого-либо рода. Ф. де Соссюром были введены основные понятия для описания знака – означающее, означаемое, значение. Означающее – то, что в знаке доступно восприятию (зрению, слуху). Означаемое – смысловое содержание в знаке, переданное означающим как посредником. По определению Э.Бенвениста, означающее – это звуковой перевод идеи, означаемое – это мыслительный эквивалент означающего». Значение – отношение между означающим и означаемым.

Идеальный (концепированный, провиденциальный) читатель – духовная данность, сопоставимая с идеальным (концепированным) автором.

Идентичность литературная. Слово «идентичность» (лат. identitas - тождественность) в словарях означает, как правило, полное совпадение одного явления с другим (точек зрения разных людей на тот или другой предмет,

перевода - оригиналу, приемов исследования и т. п.). Однако в современной теории литературы И. используется и для обозначения тождественности отдельно взятой литературы самой себе. Это оказывается целесообразным при исследовании межлитературных взаимодействий, когда участвующие в них литературы выступают в роли самостоятельных образований. Идентичность – это содержание и формы, отличающие одну литературу от другой.

Изображение – конкретизирующее воплощение предметного, чувственно воспринимаемого мира в объеме, цвете, звуке, пластике. Словесное изображение никогда не является фотографической копией объекта, оно всегда более или менее фрагментарно и зыбко, предполагает активность воображения читателя.

Имплицитный автор (в том же смысле часто употребляется понятие «абстрактный автор») – повествовательная инстанция, не воплощенная в художественном тексте в виде персонажа-рассказчика и воссоздаваемая читателем в процессе чтения как подразумеваемый, имплицитный «образ автора».

Имплицитный читатель – повествовательная инстанция, парная *имплицитному автору* и, по нарратологическим представлениям, ответственная за установление той «абстрактной коммуникативной ситуации», в результате действия которой литературный текст (как закодированное автором «сообщение») декодируется, расшифровывается, т. е. прочитывается читателем и превращается в художественное произведение.

Интенциональность — это направленность, устремленность сознания на предмет, позволяющая личности создавать, а не только пассивно воспринимать окружающий вещный мир, наполняя его «своим» содержанием, смыслом и значением.

Интерпретация – термин герменевтики, способ реализации понимания.

Интертекстуальность (И. - *inter* - между и *textum* - связь, ткань, текст) – 1) свойство, которое приобретают два и более *текста*, связанные друг с другом

через механизм цитации; 2) принцип текстопостроения, в основе которого лежит опосредованная цитацией связь одного текста с другими.

Интонация – в широком смысле невербальное средство общения, представляющие собой совокупность выразительных изменений темпа, тембра, высоты, силы звучания речи, целью которой является передача эмоционального смысла текста.

Искусство – слово, происходящим от понятия искусности, умелости, в русском языке, во-первых, обозначают любое практическое мастерство (например, кулинарное искусство), умение, ремесло; во-вторых, это художественное творчество – специфически созидательная деятельность, удовлетворяющая эстетическим потребностям людей и то, что является ее результатом (совокупность произведений); в-третьих, это слово означает эстетическое совершенство (красота), произведений прикладных и изящных искусств.

Историко-литературные системы – характеризуют крупные фазы художественного развития. **Диахронные системы:** культурная эра, художественная эпоха, этап литературного развития, историко-литературный период. **Синхронные системы:** тип культуры, литературное направление, художественное течение, идейно-эстетический поток, жанровые и стилевые тенденции.

Историко-литературный процесс – закономерное развитие литературы в ее исторической обусловленности.

Историческая поэтика – научная дисциплина, изучающая генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники – как они проявляются в эволюции содержательных художественных форм. Она основана во второй половине XIX – начале XX вв. крупнейшим русским филологом А.Н.Веселовским, предшественниками которого был ряд немецких ученых, прежде всего – В.Шерер.

Историческая поэтика и диалектика истории литературы – учение о литературном процессе и его особенностях, о движущих силах и

закономерностях литературного развития; проблемы литературных направлений, течений и школ, художественных взаимодействий, компаративного изучения литературы, рассмотрение разнообразных исторически видоизменяющихся факторов, влияющих на литературное развитие.

Канон жанровый (от греч. *kanon* – норма, правило, руководящий принцип, масштаб) – в широком значении твердо установленное, традиционное, общепринятое. В эстетике канон – совокупность законов и правил, которые являются нормой и образцом для художественных произведений. Это модель структуры литературного произведения.

Канонические жанры – 1. В строгом смысле, по отношению к традиционалистской литературе: жанры, ориентированные на канон и строящиеся на его основе, т.е. в соответствии с традиционной моделью определенного типа художественного целого. Они сохраняют собственную идентичность и обновляются благодаря воспроизведению и варьированию готовых и утвержденных традицией образцов, которые рассматриваются в качестве наиболее адекватных воплощений идеальных структурных первообразов в данной области творчества, т.е. структуры этих жанров восходят — по представлениям создателей произведений такого рода — к определенным «вечным» образцам. Между воспроизводимым образцом и его воспроизведением в этом случае – отношение вариации, которое должно быть зримым, очевидным. 2. В расширительном значении, по отношению к «антитрадиционалистской» литературе: жанры, строящиеся на воспроизведении и варьировании формальных структур авторитетных произведений-образцов.

Катарсис (от греч. *katharsis* - очищение) – одно из центральных понятий эстетики, служащее для обозначения эффекта художественного удовлетворения как результата восприятия произведения искусства. Понятие катарсиса возникло и получило разработку в античной эстетике применительно к обозначению сущности любого эстетического переживания. Когда в результате

художественного восприятия мы получаем чувство удовлетворения, мы переживаем состояние катарсиса.

Киноискусство - род искусства, произведения которого создаются с помощью киносъемки реальных, специально инсценированных или воссозданных средствами мультипликации событий. В киноискусстве синтезируются эстетические свойства литературы, театра, изобразительного искусства и музыки.

Классическая литература, литературная классика, высокая литература (от лат. *classicus* - совершенный, образцовый) – понятия, используемые в эстетике и в литературоведении в нескольких значениях. Во-первых, классическим называли художественное наследие античности. Во-вторых, в широком смысле классика – это художественное наследие мировой и отечественной культуры, обладающее непреходящей эстетической ценностью. При определении значения термина «классика» в современном литературоведении используют функциональную интерпретацию сущности классического искусства. Иными словами, «классика» - это понятие, отражающее не только качество той или иной группы произведений искусства, но и *отношение к ней* читателей, зрителей, слушателей. В-третьих, классическими считаются совершенные произведения искусства, получившие признание как шедевры, сохраняющие значение художественного образца в истории искусства. Их отличает глубина и завершенность замысла художника, внутренняя гармония, уникальность и возвышение над многими другими, даже талантливыми произведениями искусства. В-четвертых, классическое искусство – это искусство, которое характеризуют мера и гармония, т.е. оптимальное соответствие различного в составе целого, высокий уровень упорядоченности, сдержанность в использовании средств выражения, отсутствие резких «перекосов» в сторону тематической или формально-выразительной доминанты.

Коллизия (от лат. *collisio*) – понятие, объединяющее внеэстетическую и эстетическую реальности в представлении о жизненном противоречии,

служащем источником развертывания сюжета. Введенное в эстетику Гегелем, оно, с точки зрения классика немецкой философии, определяет специфику драмы. В широком смысле коллизия изначально определяет жизнь человека, ставя его в пограничную ситуацию – на грани внешнего и внутреннего. Для Гегеля коллизия непосредственно связана с ситуацией. Всеобщее состояние мира, предстающее как гармония, содержит в себе возможность и неизбежность раздвоения. В соответствии с принципом триадичности Гегель выделяет три типа коллизии, рассматривая их по мере усложнения: первый уровень обусловлен физической ущербностью героя, при этом не болезнью как таковой, а страданием как мотивацией раскрытия душевных качеств личности (болезнь Адмета в трагедии Еврипида «Алкеста»); второй представляют коллизии, переживаемые героем из-за несоответствия свободы его духа и зависимости от рождения (Эдип); третий тип являет несоответствие частной гармонии и коллизии, существующей во внешнем мире (история Ромео и Джульетты). Впоследствии противоречия, которые Гегель называет коллизией, будут обозначаться термином конфликт. Коллизия характеризует внешние обстоятельства, а конфликт неизменно затрагивает внутреннюю жизнь героя, точнее - его позицию.

Комедия – один из двух основных жанров драмы, представляющий смеховую сторону «серьезного» мира и имеющий целью «поучать, развлекаая». Акцентирование первого или второго аспекта определяет жанровые разновидности комедии: «поучающие» виды - сатирическая или этологическая комедия и фарс; виды «развлекательные» – водевиль, *commedia dell'arte*. В поэтике комедии доминирует прием повторения, реализуемый на разных уровнях. В сюжете повторение приобретает вид параллельного действия, где ситуация господ «дублируется» ситуацией слуг, чем и обусловлена комичность как положений, так и зачастую характеров. На концептуальном уровне повторение восходит к философскому пониманию несвободы: жизнь принимает вид театра, в котором человек – марионетка, «повторяющая» то, что запрограммировано свыше. Усложненное повторение, эффект которого

возникает из превращения положения в свою противоположность, Бергсон называет инверсией. Наконец, еще более сложный тип повторения – интерференция, возникающая в результате наложения, что особенно характерно для героико-комического жанра.

Коммуникация (от лат. *Communicatio*) – сообщение, передача, разговор, общность интересов.

Композиция – расположение и соотнесенность компонентов художественной формы; последовательность введения изображаемого в текст. Основная единица композиции – отрезок текста, в пределах которого сохраняется одна точка зрения (один субъект созерцания) или один способ изображения (повествование, описание, диалог, лирическое отступление).

Контактные связи (лат. *contaktus* – соприкосновение) – понятие, используемое в сравнительном литературоведении для обозначения различных форм восприятия инонациональных литературных явлений и процессов, как-то: усвоение сюжетов, образов, приемов, жанров и т.п.; переводы, подражания иноязычным литературным произведениям, полемика с ними в художественной форме, пародии на них; критические или историко-литературные суждения о писателях и произведениях инонациональной литературы; преломление явлений чужих литератур в творческом сознании писателей, композиторов, художников, в искусстве кино, декламации и т.п.

Контекст – речевое или ситуативное окружение литературного произведения или его части, в пределах которого наиболее точно выявляется смысл отдельного образа.

Конфликт драматический – противоречие между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей, служащее источником развития сюжета в драме и обуславливающее его специфическую структуру. Драматический конфликт предполагает позицию, т. е. такое отношение персонажа к сложившейся ситуации, которое означает необходимость выбора: он вынужден стать на сторону одной из существующих в мире сил, поскольку каждая из них оценивается в категориях морального права (справедливости-

несправедливости) или нравственной истины (правды – лжи). Различают два типа конфликтов. Первые — это конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей. Вторые — конфликты субстанциальные, то есть отмеченные противоречиями состояния жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей и их групп. Конфликт драматического сюжета либо знаменует нарушение миропорядка, в своей основе гармонического и совершенного, либо выступает как черта самого миропорядка, свидетельство его несовершенства или дисгармоничности.

Культурология литературы – исследование литературы как феномена культуры, изучение общих законов связи между литературой и другими видами искусства, другими формами общественного сознания, а также другими сферами культуры.

Кумуляция – сочинительное присоединение друг к другу внешне самостоятельных, но внутренне семантически тождественных друг другу слов-образов.

Лирика – род литературы, одна из трех (как правило) заложенных в природе литературного творчества и его материала основных возможностей создания произведения, структурирования эстетического объекта и организации композиционно-речевых форм.

Лирический герой – главный субъект лирического переживания. В отличие от лирического «я» (субъекта-в-себе), лирический герой — еще и субъект-для-себя, т.е. он становится собственной темой. Лирический герой — не образ-характер, а образ-личность, т.е. не объектный образ, а человек, увиденный изнутри в качестве «я». Лирический герой не тождествен автору биографическому – по отношению к лирическому герою автор выступает как прототип по отношению к типу. Из совокупности стихотворений лирический герой вырастает как достаточно определенное лицо, с особенностями судьбы,

характера, внешнего облика (в отличие от лирического субъекта отдельного стихотворения, обычно такой определенности лишенного).

Лирический субъект – носитель речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении.

Лирический сюжет – разновидность сюжета, присутствующая в лирических произведениях: его специфику определяет разворачивание рефлексии лирического «я», направленное к преодолению внутренних границ мира и сознания героя актом его самосознания.

Лирическое «я» – носитель речи, который имеет грамматически выраженное лицо и присутствует в тексте как «я» или «мы», но при этом «не является объектом для себя. <...> На первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление» (Корман):

Литературное направление – исторически возникающая и существующая в течение определенной эпохи система жанров и стилей, организованная познавательными принципами определенного метода.

Литературное произведение — это не только некий текст, но и воображаемая художественная реальность, запечатленная в тексте и намеченная посредством особым образом организованного текста.

Литературно-художественный текст – речевая грань литературного произведения, носитель художественной информации, который, в отличие от других знаковых систем, в процессе художественной коммуникации приводит не к потере, а к приращению смысла.

Личное повествование – тип субъектной организации, когда повествователь персонифицирован в художественном мире произведения (в качестве лирического героя или героя рассказчика).

Малая форма эпики – рассказ и новелла.

Массовая литература – в широком смысле это все то в литературе, что не получило высокой оценки художественно образованной публики. Другое представление о массовой литературе – это совокупность популярных произведений, которые рассчитаны на читателя, не приобщенного к

художественной культуре, невзыскательного, не обладающего развитым вкусом, не желающего или не способного самостоятельно мыслить и по достоинству оценивать произведения, ищущего в печатной продукции главным образом развлечения.

Межлитературные синтезы, общности – понятия, широко используемые для обозначения специфических форм объединения национальных литератур по разным признакам – этническому, языковому, географическому, общественно-политическому и другим. Например, романская, славянская, тюркская и др. межлитературные общности.

Мимесис (от греч. *mimesis* — подражание, воспроизведение) – категория античной эстетики, используемая для характеристики основного принципа творческой деятельности художника (подражания природе). Подражание в широком смысле слова - это изначальный и весьма распространенный факт в жизни любых высокоорганизованных существ - не только человека, но и животных. На подражании движениям, поведению взрослых основывается весь комплекс передачи опыта от старших к младшим. Сохранение и передача опыта, необходимого для жизни рода, осуществляется во многом путем подражания. Термин «мимесис» принадлежит сегодня к разряду несколько подзабытого. Между тем он предпочтительнее русского слова «подражание», на которое неизбежно наслаиваются различные негативные ассоциации (эпигонство, несамостоятельность и т.п.).

Мировая литература (термин Гете) – понятие, которое употребляется в нескольких аспектах: мировая литература как литература всего мира: история мировой литературы есть совокупность историй отдельных национальных литератур; мировая литература как собрание всего лучшего, что есть в национальной литературе, т.е. синтез выдающихся достижений; мировая литература как сумма взаимосвязанных либо аналогичных для всех национальных литератур творений. В определении Д.Дюришина мировая литература есть система, включающая в себя такие литературные явления, которые контактно-генетически и типологически связаны друг с другом,

образуя известное единство. Эти явления называются межлитературными общностями.

Модусы художественности – типы художественной целостности, служащие базовыми стратегиями художественного завершения. Имеют трансисторический характер повторяющихся, типологически продуктивных модификаций художественности.

Монолог (от греч. monos – один и logos – слово, речь) – особая форма индивидуального построения речи, не рассчитанная на активную, сиюминутную словесную реакцию.

Морфология литературы – учение о родах, видах и жанрах литературы.

Музыка — вид искусства, в котором художественные образы формируются с помощью звуков и который характеризуется особо активным и непосредственным воздействием на внутренний мир человека.

Наррататор - термин нарратологии, означающий одну из *повествовательных инстанций* внутритекстовой коммуникации; разновидность внутреннего адресата, явного или подразумеваемого собеседника, к которому обращена речь рассказчика-нарратора; слушателя обращенного к нему рассказа, воспринимающего информации, сообщаемой повествователем.

Нарратология – особая литературоведческая дисциплина со своими специфическими задачами и способами их решения, которая оформилась в конце 60-х годов в результате пересмотра структуралистской доктрины с позиций коммуникативных представлений о природе искусства, о самом модусе его существования. По своим установкам и ориентациям нарратология занимает промежуточное место между структурализмом, с одной стороны, и рецептивной эстетикой и «критикой читательской реакции» — с другой. Если для первого в основном характерно понимание художественного произведения как в значительной степени автономного объекта, не зависящего ни от своего автора, ни от читателя, то для вторых типична тенденция к «растворению» произведения в сознании воспринимающего читателя.

Нарратор - повествователь, рассказчик. Для современных нарратологов, разделяющих в данном случае мнение структуралистов, понятие нарратора носит сугубо формальный характер и категориальным образом противопоставляется понятию «конкретный», «реальный автор».

Национальная литература – литература, написанная на национальном языке, связанная с историческими судьбами народа и являющаяся выражением его самосознания. Основная форма существования национальной литературы – национальный язык, являющийся не только средством внутринационального общения, но и аккумулятором и хранителем духовного творчества народа на всем протяжении его развития. Единый национальный литературный язык – классическая форма существования национальной литературы. Возможны другие формы связей национальной литературы и языка: различные литературы на одном языке (английская, американская, австралийская); многоязычная литература одной страны (Швейцария, Канада, Бельгия); национальная литература на неродном языке (латынь как литературный язык западноевропейского средневековья; русский язык, используемый в младописьменных литературах Советского Союза, России); писатели-билингвы (В.В.Набоков, С.Беккет, Ч.Айтматов). При определении понятия «национальная литература» используется множественность критериев.

Неканонические жанры – «порождающая модель» не тождественна структурной основе данного конкретного произведения, поддающейся наблюдению и описанию. Это жанры, которые сохраняют свою идентичность и обновляются, ориентируясь на образцы авторского выбора (а не воспроизведения первообраза-«эйдоса»), причем цель этого выбора – создание нового варианта константного для жанра соотношения противоположных структурных особенностей в каждом из основных аспектов художественного произведения как целого.

Новелла (от итал. *povella* – новость) – жанр повествовательной прозы, отличающийся динамикой в развертывании сюжета, строго выверенной

композицией с отчетливо выделяемым «пуантом» и акцентированием коммуникативного момента в повествовании.

Образ автора – тип субъекта речи и изображения в литературном произведении, который, в отличие от рассказчика, либо отмечен внешним сходством с автором как биографической личностью (писателем), т.е. является его автопортретом, либо обладает признаками внутренней (духовной) близости к писателю, т.е. выражает его жизненную (творческую, идеологическую, этическую) позицию. Образ автора – «вторичный автор» (М.М.Бахтин), созданный автором-творцом произведения в качестве воплощения – зримого (фигура «писателя», якобы создавшего произведение, одним из персонажей которого он в действительности является) или слышимого («голос» писателя – как бы «внезаходимого» субъекта прямого и авторского слова об изображенном мире).

Образ в психологии — непосредственное или опосредованное отражение реальности в форме целостной невербальной структуры. Мышление создаёт и воспринимает образы на языке чувственного восприятия.

Образ в философии - «форма репрезентации чего-либо». В философии образ обладает множеством частных смыслов в зависимости от особенностей того или иного философского учения.

Образ мира – это особая художественная система, в которой из отдельных, вполне исчислимых образов, запечатленных в пределах ограниченного словесного текста, формируется целостный, безграничный образ мира, аналог всей действительности, сконцентрировавший в себе постигаемый художником эстетический смысл человеческой жизни.

Образ художественный – одна из основных категорий эстетики и литературоведения, которая характеризует специфические соотношения внехудожественной действительности и искусства, процесса и результата художественного творчества как особой области человеческой жизнедеятельности. Это особая, присущая только искусству форма обобщения

действительности, постигающая сущность явлений в свете эстетического идеала и выражающаяся в индивидуальной конкретно-чувственной форме.

Образ читателя – субъект текста, создаваемый автором, подобно другим образам: рассказчика, персонажа, одна из граней предметного мира произведения.

Образность — это способность человеческой психики воспринимать мир конкретно-чувственно и эмоционально, хранить в памяти представления о мире, фантазировать и воображать, то есть «пересоздавать» действительность в сознании.

Онтология литературы – учение о природе литературного произведения и о его социальном бытии и функционировании. Вопросы сюжета и композиции, темы и идеи, литературного героя, характера, стиля и его исторической изменчивости, формы и содержания;

Оформительское искусство - декоративное искусство, связанное с художественным оформлением празднеств, городских витрин экспозиций на выставках и в музеях и т.д. Оформительское искусство позволяет создать образцы массового синтеза скульптуры, живописи, графики, театра, музыки, киноискусства и светотехники.

Память жанра – понятие, введенное М.М.Бахтиным для обозначения способности жанровой структуры литературного произведения сохранять в себе (в свернутом виде, т.е. лишь по отношению к истокам и поворотным точкам) пройденный жанром путь благодаря постоянному «обновлению и осовремениванию архаики».

Параллелизм (от греч. – идущий рядом) – аналогия, сходство, общность характерных черт; однородное синтаксическое построение двух (и более) предложений (или частей их).

Пафос – ведущий эмоциональный тон произведения, его эмоциональный настрой, типологическая разновидность, тип эмоционально-ценностной ориентации, отношения к миру и человеку в мире. Синонимом термина «пафос» является выражение «эмоционально-ценностная ориентация».

Перипетия (от греч. внезапный переход) – внезапные и резкие сдвиги в судьбах персонажей. Особый прием развертывания трагического сюжета, сложившийся в древнегреческой драматургии и применяемый с целью эмоционального усиления трагического страдания.

Повествователь – основной и относительно наиболее близкий автору субъект речи и носитель точки зрения в литературном произведении: тот, кто сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутренне состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип (душевный склад, темперамент, отношение к нравственным нормам и т.п.), не будучи при этом ни участником событий, ни объектом изображения для кого-либо из персонажей. Специфика повествователя одновременно – во всеобъемлющем кругозоре (его границы совпадают с границами изображенного мира) и в адресованности его речи в первую очередь читателю, т.е. направленности ее как раз за пределы изображенного мира.

Повествователь в лирике – не имеющий грамматического выражения субъект речи.

Повесть – одна из жанровых разновидностей средней эпической формы, которую отличает следующая система константных структурных признаков: 1) в области «события, о котором рассказывается»- доминирование циклической сюжетной схемы, ситуация испытания героя и поступок как результат этического выбора, принцип обратной симметрии в расположении важнейших событий; 2) в структуре «события самого рассказывания» - нерелективируемый его характер, предпочтение временной дистанции, оценочная направленность повествования на этическую позицию героя и возможность авторитетной резюмирующей позиции, тенденция к переосмыслению основного события и приданию ему иноказательно-обобщенного значения; 3) в аспекте «зоны построения образа» героя – серьезность, неравноценность изображенного мира действительности автора и читателя и в то же время потенциальная близость

кругозоров действующего лица и повествователя; соотнесение героя и его судьбы с известными образцами поведения в традиционных ситуациях и трактовка центрального события как «примера», извлечение из рассказанной истории жизненных уроков.

Подтекст – неявный смысл, не совпадающий с прямым смыслом текста; формируется посредством «рассредоточенного, дистанционного повтора, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, глубокий смысл» (Т.Сильман), а также с помощью лейтмотивов, умолчания, иронии.

Понимание – центральное понятие герменевтики. Это процесс познания «внутреннего содержания» жизненного факта с помощью внешних знаков, воспринимаемых нашими чувствами.

Понятие – одна из логических форм мышления, высший уровень обобщения, характерный для словесно-логического мышления.

Поэма – стихотворный жанр, одна из средних форм эпики (по распространенному мнению – лироэпическая; с точки зрения Бахтина, – романизованная), наряду с романом заменившая, впервые – в эпоху романтизма, эпопею в роли ведущего литературного жанра.

Поэтика (от греч. творить создать; творческое, поэтическое искусство) – «эстетика и теория поэтического искусства» (Я.Мукаржовский). Учение о генезисе, сущности, видах и формах словесного художественного творчества; система научных понятий, обоснованная как с философской, так и с лингвистической точек зрения и адекватная своему двойственному предмету – «художественному языку» литературы и произведению как высказыванию на этом языке.

Поэтика модальности – третья стадия развития поэтики, порождающим принципом которой является художественная модальность (категория, характеризующая способ действия или отношение к действию); начинается в Европе в середине XVIII в. и продолжается до настоящего момента.

Поэтика синкретизма – система структурных особенностей высказывания, входящих в состав обрядовых форм и выражающих принцип синкретизма (от греч. – соединение, объединение), т.е. нерасчлененности, слитности, недифференцированности слова, жеста и ритма; прагматических задач и суггестивного воздействия. Свойственна первой из трех стадий развития поэтики, начало которой – эпоха палеолита, а завершение – VII – VI вв. до н.э. в Греции, первые века н.э. в Индии и Китае (в остальных культурах – позже).

Поэтика, семиотика и риторика литературы – учение о литературном языке и о художественной речи, а также о системе тропов; проблемы литературы как языка в его эстетической функции.

Представление — процесс мысленного воссоздания образов предметов и явлений, которые в данный момент не воздействуют на органы чувств человека. Понятие «представление» имеет два значения. Одно из них обозначает образ предмета или явления, которые воспринимались ранее, но в данный момент не воздействуют на органы чувств. Второе значение данного термина описывает сам процесс воспроизведения образов. Таким образом, **представления** – это образы предметов, сцен, событий, возникающие на основе их припоминания или же продуктивного воображения.

Притча – один из малых эпических жанров переходной – от фольклора к литературе – природы; в отличие от анекдота и подобно басне – иносказательная история о случае, представляющем собою не странный казус, а наглядный пример всеобщей закономерности, которой необходимо следовать, а не удивляться. Два плана изображения – конкретный и универсальный – в притче самостоятельны и универсальны (в басне доминирует первый); они взаимосвязаны по принципу сравнения или параллели, а не метонимии; действующие лица – «субъекты этического выбора» (С.С.Аверинцев).

Проблематика – область осмысления, понимания писателем отраженной реальности. Это сфера, в которой проявляется авторская концепция мира и человека, где запечатлеваются размышления и переживания писателя, где тема

рассматривается под определенным углом зрения. Типы проблематики: мифологическая, национально-историческая, социокультурная, романная, философская.

Произведение искусства – продукт художественного творчества, форма существования искусства, результат обработки автором того или иного материала (речь, камень, музыкальные тона, полотно и краски и т.д.) с целью создания такого предмета, который является осуществлением смысла (личного и сверхличного, индивидуального и традиционного); ответного – по отношению к предшествующим произведениям того же рода, их замыслам и вместе с тем актуального для созерцателя – адресата в настоящем и будущем; имеющего отношение и к жизненной практике, и к отвлеченной идеологии, но не сводимого ни к тому, ни к другому, т.е. самоценного (эстетически, а не практически и идеологически значимого),.

Разноречие – различные манеры (способы, формы) мышления и говорения, запечатленные в произведении.

Рассеянное разноречие – форма субъектной организации, представляющая собой включение в зону речи безличного повествования осколков фраз, характерных выражений, присущих персонажу.

Рассказ – в широком значении: малая эпическая форма в ряду роман – повесть – рассказ; в специальном значении: неканонический жанр относительно позднего происхождения, явившийся – подобно драме как жанру – одним из порождений «романизации» литературы. От романа рассказ отличается не только объемом, но и «центростремительностью» коммуникативной стратегии письма, ориентированной на особенности устного общения.

Рассказчик – основной (как и повествователь) субъект речи и носитель точки зрения в литературном произведении; но – в отличие от повествователя – объективированный, четко дистанцированный от автора и пространственно, и стилистически; а именно – связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой он и изображает других персонажей. В противоположность повествователю рассказчик находится не на границе

вымышленного мира с действительностью автора и читателя, а целиком внутри изображенной реальности.

Ремарка – драматургический термин, обозначающий пояснения, замечания, комментарии к изображенному в драме событию. Само событие дано в слове персонажей, поэтому считается, что ремарка выполняет второстепенную роль в словесном действии. Ремарка должна отвечать на вопросы: где и когда совершается изображенное событие, кто участвует в нем, в какой зависимости изображенное событие находится с предшествующим ходом действия. Различают вступительные, технические и психологические ремарки.

Реминисценция (от лат. *reminiscentia* – воспоминание) – не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которое наводит на воспоминания о другом произведении.

Реплика (от лат. *replica* – возражаю) – в драматическом произведении составной элемент сценического диалога: фраза, отдельное высказывание сценического персонажа, за которым следует речь другого действующего лица пьесы; ответная фраза партнера на сцене.

Рецептивная эстетика – учение о художественном восприятии литературного произведения как о диалогическом взаимодействии произведения и читателя; проблемы неизменности текста и изменчивости содержания литературного произведения, взаимодействия жизненного опыта писателя, зафиксированного в произведении, с жизненным опытом читателя в процессе восприятия произведения.

Ритм – это регулярный повтор однотипных речевых явлений. Ритм свойствен любой речи, в том числе и речи нехудожественной. Но в художественной речи ритм ощутим значительно отчетливее, чем в речи нехудожественной. Пограничное положение между прозой и стихами занимает ритмическая проза (тургеневские «Стихотворения в прозе» из этого ряда). Однако именно в стихах ритм выполняет очень важную смысло- и формообразующую функцию, подчеркивается различного рода звуковыми и

даже графическими способами, выполняя роль организующей доминанты и речи, и художественного мира.

Род (франц. genre) – одна из трех (иногда – большего числа) групп литературных произведений, а именно - жанров, которые выделяются на основе взаимосвязанных и устойчивых, повторяющихся структурных особенностей основных аспектов художественного целого: тематической сферы (типические свойства хронотопа и сюжета), речевой структуры (место, роль и основные формы авторской речи и речи персонажей) и границы (временной и смысловой) между миром персонажей и действительностью автора и читателя.

Роль – готовый, традиционный «образ поведения», «застывший характер» (при менее фиксированном облике). Возможно несовпадение между внешней формой и содержанием.

Роман – первоначально: произведение, написанное на романском языке, т.е. на латыни; жанр, принадлежащий к большой эпической форме, в противоположность эпике не имеющий канона. Роман характеризуется тремя структурными особенностями: его речевой структуре присуща «стилистическая трехмерность»; мир персонажей и сюжетное событие отнесены к «настоящему в его незавершенной современности», а «зона построения образа» героя – это «зона максимально близкого контакта с незавершенной современностью» (М.М.Бахтин).

Садово-парковое искусство - искусство создания садово-парковых композиций с использованием естественных и искусственных элементов. Садово-парковое искусство основывается на умении пользоваться законами композиции, перспективы, теории света и цвета при использовании природных и других материалов. В процессе исторического развития садово-паркового искусства выработаны разнообразные композиционные приемы организации парковых пространств

Сверхтекст – ряд «сигналов», связывающих произведение с внетекстовой действительностью, подключающих к художественному миру произведения историко-культурный опыт читателя.

Семантика текста (от греч. *semantikos* - обозначающий) – смысловая сторона текста. С. т. формируется непосредственной соотнесенностью с реальной внеязыковой действительностью, ситуативной привязанностью и несводимостью общего смысла текста к значениям его элементов

Семиотика текста (греч. *semeion* – знак) – изучение текста как знаковой системы.

Символ (греч. *symbolon* – опознавательная примета) – универсальная категория искусства и культуры в целом, соотносимая с категориями художественного образа, с одной стороны, и знака – с другой. Это образ, взятый в аспекте своей знаковости, и знак, наделенный неисчерпаемой многозначностью образа.

Синтез искусств - органичное соединение разных (видов) искусств в художественное целое. Синтез искусств подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к простой сумме составляющих его компонентов.

Синтетические виды искусства - виды искусства, полученные слиянием прежде автономных видов искусства

Синхрония / диахрония: синхрония (греч. *syn* – вместе + *chronos* – время); диахрония (греч. *dia* – через, сквозь + *chronos* – время) – понятия, используемые для обозначения явлений и процессов, совпадающих (синхронных) или несовпадающих (диахронных) во времени.

Система (от др.-греч. — целое, составленное из частей; соединение) – множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, которое образует определённую целостность, единство. Системы обладают следующими свойствами: система есть абстрактная сущность, обладающая целостностью и определённая в своих границах. Целостность системы подразумевает, что в некотором существенном аспекте «сила» или «ценность» связей элементов внутри системы выше, чем сила или ценность связей элементов системы с элементами внешних систем или среды. Синергичность, эмерджентность, системный эффект — появление у системы свойств, не

присущих элементам системы; принципиальная несводимость свойств системы к сумме свойств составляющих её компонентов. Возможности системы превосходят сумму возможностей составляющих её частей. Иерархичность — каждый компонент системы может рассматриваться как система; сама система также может рассматриваться как элемент некоторой надсистемы (суперсистемы).

Ситуация – противостояние безличных сил («мировых», т. е. определяющих ход событий в мире героя). 1. временное равновесие противоположных сил, действующих как в изображенном мире, так и в герое и определяющих развитие сюжета; 2. положение героя в момент, когда он не проявляет инициативы и / или обстоятельства не вынуждают его к немедленной реакции.

Сказовое повествование (сказ) – особый тип повествования, ориентированный на живую, резко отличную от авторской, монологическую речь рассказчика (часто персонифицированного), вышедшего из экзотической для читателя (бытовой, национальной, социальной) среды.

Смысл художественный – отношение мира персонажей к миру читателя (реальной действительности), составляющее концептуальную сторону литературного произведения и присущее ему в той же мере, в какой оно наделено собственным текстом.

Событие рассказывания – такое общение любого субъекта речи в литературном произведении, выступающее в роли посредника между миром персонажей и действительностью читателя, в ходе или посредством которого осуществляется эстетическое событие изображения и оценки героя и его мира автором-творцом.

Событие сюжетное – перемещение персонажа, внешнее или внутренне (путешествие, поступок, духовный акт), через границу, разделяющую части или сферы изображенного пространства и моменты художественного времени, связанное с осуществлением его цели или, наоборот, отказом или отклонением от нее, а также преодолением препятствий.

Содержание – философская категория, обозначающая состав всех элементов объекта, единство его свойств, внутренних процессов.

Содержание и форма в искусстве – понятия, которые либо противопоставляются (содержание литературного произведения определяется как его сущность, духовное существо, а форма — способ существования этого содержания), либо осмысливаются как относительные, тесно взаимосвязанные понятия. К содержанию относят темы, проблемы, конфликты, идеи – то, что составляет концептуальный уровень произведения. Форма произведения складывается из двух подуровней: внешняя форма (субъектная и пространственно-временная организация художественного мира) и внутренняя форма (речевая, интонационно-ритмическая организация текста).

Содержательность формы – понятие, которое обозначает в литературоведении, во-первых, что всякая художественная форма несет некий эстетический смысл, выражает определенное художественное содержание, во-вторых, что в искусстве содержание выражается только через его эстетическое «оформление», т.е. «по законам красоты».

Сравнительно-исторический метод (от лат. comparatives – сравнительный) – методика анализа, помогающая осознать сходство и различия явлений словесно-художественного творчества, относящихся к разным национальным литературам. Термин «сравнительное литературоведение» возник во Франции по аналогии с термином Ж.Кювье «сравнительная анатомия». Существуют синонимы, обозначающие данное (или сходное) направление литературоведения: сравнительно-историческое изучение литератур, сравнительное литературоведение, литературоведческая компаративистика.

Средняя форма эпики – повесть и поэма.

Стиль – это система элементов художественной формы, придающая произведению искусства выраженный, эмоционально наполненный, эстетический облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл.

Структура текста (от лат. *structura* – взаиморасположение и связь составных частей, строение) - система отношений между элементами, составляющими данный *текст* и определяющими его особенности.

Структура художественная – текст литературного произведения, понятый как сложно построенный смысл. В отличие от композиции, средства которой имеют материальную, словесную природу, художественная структура – идеальное образование; отношение между нею и композицией можно уподобить отношениям построенного здания и его проекта, плана. Это – теоретический эквивалент эмпирическому понятию композиции. Если композиция предполагает анализ явленных элементов художественного текста в их реальном расположении, то структура включает скрытые отношения между элементами, которые могут быть выявлены лишь в процессе научного исследования текста.

Субъект и объект – категории гносеологии. Под субъектом понимается активно действующий и познающий, обладающий сознанием и волей индивид или социальная группа; объект – то, на что направлена познавательная и иная деятельность субъекта. Объективное – то, что существует вне и независимо от субъекта.

Субъект речи – тот, кто говорит, формально кому приписан текст (формально-субъектная организация).

Субъект сознания – тот, чье сознание выражается, «точка зрения»: перцептуальная (конкретно-чувственная) или концептуальная (воображаемая) позиция, с которой представляются повествуемые ситуации и события в тексте (содержательно-субъектная организация).

Субъектная организация текста – нелингвистическая упорядоченность лексических, синтаксических и фонологических единиц речи, обращенная к внутреннему (ментальному, смысловоразличающему) слуху читателя как эстетического адресата данного текста.

Сюжет – художественно целенаправленный ряд событий, ситуаций и коллизий (поступков, положений, в том числе конфликтных, и состояний героя)

в мире персонажей; в их последовательности иногда различают аспекты фабулы (расположения элементов этого ряда в жизни героя и значения их для него) и собственно сюжет (расположения и значимости тех же событий и ситуаций в кругозоре автора и читателя), но чаще – повторяющиеся (традиционные) элементы, т.е. мотивы, и устойчивые комплексы мотивов (сюжетные схемы).

Творческий метод – система основных принципов художественного освоения действительности (принцип творческого претворения, принцип эстетической оценки, принцип художественного обобщения).

Текст (лат. *textus, textum* – ткань, сплетение, соединение) – строго организованная последовательность, соединение знаков, наделенные смыслом. В современной культурологии Т. называют как словесные, так и несловесные сообщения (ритуал, музыка, кинематограф, живопись и т.д.). С точки зрения современной философии и филологии «нет ничего вне текста» (Ж.Деррида), а поскольку, как считают структуралисты и постструктуралисты, все знание человека о себе и окружающем мире заключено в слове, то можно говорить и о Т. культуры (Ю.Лотман), и о Т. жизни (Р.Барт).

Тема – объект художественного отражения, те жизненные характеры и ситуации (взаимоотношения характеров, а также взаимодействия человека с обществом в целом, с природой, бытом и т.п.), которые переходят из реальной действительности в художественное произведение и образуют объективную сторону его содержания. Тематика в таком понимании выступает как связующее звено между первичной реальностью и реальностью художественной, она как бы принадлежит сразу обоим мирам: реальному и художественному. Совокупность всех тем произведения называется **тематикой**.

Типологические схождения – сходные явления и процессы в разных литературах, возникшие независимо от контактов и являющиеся результатом сходных стадий общественно-исторического, культурного развития народов либо универсальных закономерностей человеческого сознания.

Типология (от греч. *tipos* — отпечаток, форма) – учение о классификации, упорядочении и систематизации сложных объектов, в основе которых лежат понятия о нечетких множествах и о типе; метод, в основе которого лежит расчленение и группировка объектов с помощью обобщенной, идеализированной модели или типа.

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 кругозор.

Трагедия – одна из важнейших жанровых форм драмы; её отличает способность проникать в существенные закономерности и противоречия мира как целого, а также осмысливать роль и возможности человека, обреченного участвовать в непрекращающемся развитии мира и разрешать хотя бы на какое-то время его противоречия. Действие трагедии развивается на основе трагедийного конфликта, т.е. конфликта, имеющего неразрешимый характер. Первое условие трагического – закономерность этого конфликта, такая ситуация, когда с его неразрешенностью нельзя мириться. Во-вторых, под неразрешимостью конфликта понимается невозможность его благополучного разрешения - оно непременно связано с жертвами, с гибелью тех или иных бесспорных гуманистических ценностей. Трагедия принадлежит к системе «высоких» жанров, поскольку актуализирует причастность человека к подлинному бытию. Образ и знание об истинном состоянии мира в трагедии, как и в эпосе, реконструируются в воспоминании об идеальном прошлом, которое предстает здесь и как навсегда утраченный рай, и как абсолютный ценностный центр, образец для переустройства настоящего. Но у трагедии нет такой оторванности от настоящего, как в эпосе, что связано со спецификой

театральной игры и позиции читателя-зрителя: время трагедии называют «настоящим сопереживания».

Трагикомедия – жанр драмы, выстраивающий модель мира, где трагическое начало сплетено с комическим, причем жанровая двойственность пронизывает все уровни структуры. основу трагикомедии составляет трагикомическое мировосприятие художника, истоками которого служат самые различные тенденции: критическое отношение к существующим порядкам и нравам, ощущение неодолимости жизненного конфликта, стремление к высмеиванию порочности, пошлости социально-нравственных устоев, к компрометации их юмором, иронией и сатирой.

Тропы – использование переносного смысла слова, в тропе устанавливается ассоциативная связь между этим переносным значением и неназванным прямым значением, которое должно быть известно читателю.

Универсалии словесно-художественного искусства – (лат. *universalis* – общий, всеобщий) – повторяющиеся образования и устойчивые приемы самовыражения, которые возникают в литературе разных эпох и народов. Они фиксируются на самых разных уровнях: в образно-тематическом строе произведений, в сходных способах художественного мышления. Например, универсалии словесно-художественного искусства находят свое отражение в общечеловеческих темах, в повторяющемся воспроизведении мотивов, сюжетов, в устойчивых типах композиции, в разнообразных приемах формообразования. С их помощью удается описать национальные художественные системы с помощью одного и того же метаязыка.

Форма – философская категория, обозначающая способ внешнего выражения, тип и структуру содержания.

Формы эпики – выделяемые по традиции на основании в первую очередь объема текстов три основных варианта структуры эпического произведения, которые принято называть большой, средней и малой формами и к которым причисляются различные жанры.

Хронотоп (от греч. *chronos* – время, *topos* – место) – временные и пространственные представления, запечатленные в искусстве и составляющие единство; важнейший параметр художественного мира произведения. М.Бахтин выявил жанровое значение хронотопа и дал несколько определений этого понятия: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – «времяпространство»... нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)... Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию».

Художественная система – специфически художественная разновидность исторически складывающегося типа общественного сознания и деятельности, обладающая своими содержательными компонентами и самыми общими особенностями художественной формы. В истории мирового искусства это такие художественные образования, как античная классика, искусство средневековья, гуманистическая литература Возрождения, классицизм, литература Просвещения, романтизм, реализм, модернизм, неомодернизм, постмодернизм. Каждое из этих художественных образований сложилось на основе предшествовавшего художественного опыта в результате его существенного обновления в рамках своего типа духовно-практического освоения мира, имеет свою содержательную структуру, особенности художественной формы и составляет качественно новое образование в мировом художественном развитии.

Художественное течение – варианты устойчивой художественной концепции, присущей направлению. Основные течения в рамках направления представляют собой видоизмененные жанрово-стилевые системы предшествующих направлений, приспособленные к осуществлению познавательных задач нового господствующего метода.

Художественность – качественная характеристика произведений художественной деятельности, предполагающей достижение совершенства

своих изделий. Принадлежащая двум сферам человеческой деятельности: семиотической и эстетической, художественность является высшей культурной формой эстетического отношения человека к миру.

Целостность – такое отношение, в котором раскрывается первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинная неделимость многих разных целых.

Цитата (от лат. cito – вызываю, привожу) – в обиходе, как и в лингвистике точное воспроизведение какого-нибудь фрагмента «чужого» текста. В литературоведении понятие «цитата» употребляется как общее, родовое. Оно включает в себя точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста, аллюзию, реминисценцию и др. Таким образом, цитатой в широком смысле можно считать любой элемент чужого текста, включенный в авторский («свой») текст.

Читатель – категория теоретической поэтики, определяющая такой субъект художественной коммуникации, позиция которого «программируется» текстам произведения и эмоционально-ценностной направленностью сознания. Ч. для автора является *адресатом* и, одновременно, носителем «формирующей активности» (М.М.Бахтин), сотворцом эстетического события.

Чужое слово – неавторское слово.

Школа – художественное направление, теоретически осознавшее себя, очертившее свои границы и оформленное образование, оформившееся свой состав, имеющее свою теоретическую платформу.

Эйдетическая поэтика – вторая из трех стадий развития поэтики, порождающим принципом которой является эйдос (греч. образ, идея): начинается в VII – VI вв. до н.э. в Греции, в первых веках н.э. в Индии Китае, в остальных культурах еще позже; заканчивается в XVIII в. в Европе и в конце XIX – начале XX на Востоке.

Эксплицитный автор – рассказчик, принадлежащий миру художественного вымысла и ведущий повествование от своего лица, т. е. «фиктивный автор» всего ли произведения или только его части, выступающий

в качестве персонажа этого романного мира. Например: Цейтблом из «Доктора Фаустуса» Т. Манна; Рудый Панько из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя.

Эксплицитный читатель – реципиент, выступающий в виде персонажа, например, калиф в «Тысяче и одной ночи», слушающий сказки Шахразады, или эксплицитный читатель, зафиксированный в тексте в виде прямого обращения *эксплицитного автора* к своему читателю, — прием, наиболее часто встречающийся в просветительской литературе XVIII в. (например, постоянные обращения к читателю в романе Филдинга «Том Джонс»).

Эпика (от греч. *epikos* – относящийся к эпосу) – один из трех литературных родов (типов, групп произведений), выделяемых поэтикой и теорией литературы со времен классической античности на основе моделирования фундаментальных свойств и возможностей словесного изображения (вариантов соотношения между говорящим и предметом изображения – событием и персонажем).

Эпопея (греч. *epopoia* – эпическое поэтическое произведение) – полуфольклорный, полулитературный жанр, древнейший вариант большой эпической формы, источником которого служит национальное предание, а структуру художественного целого характеризуют: 1) «абсолютное прошлое» (иерархически недостижимый для певца и слушателей мир героических «начал» и «вершин» национальной истории) как предмет изображения; 2) благоговейная установка потомка как произносителя эпического слова; 3) абсолютная эпическая дистанция, отделяющая изображенный мир от времени певца и его слушателей; 4) абсолютное равенство себе и сплошная овнешненность героя.

Эстетический объект – содержательная сторона эстетической интенции (творчески оцельняющей направленности сознания на реальный или воображаемый предмет: вещь, личность, ситуацию, событие); «не существует сам по себе, а только для эстетически воспринимающего субъекта» (Н.Гартман).

Эстетическое отношение – один из способов ценностного освоения действительности в свете идеала универсальной гармонизации отношений между человеком и миром (природой, другим человеком, обществом), определяемых критериями красоты. Высшим критерием универсальной гармонизации отношений между человеком и миром является категория прекрасного (эстетического идеала), другие эстетические категории (возвышенное и низменное, трагическое и комическое, безобразное) определяют степень гармонизации отношений между человеком и миром в соотнесенности с эстетическим идеалом.

ТЕСТ ПО КУРСУ «ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ»

Цель теста: дифференциация студентов по уровню знаний по дисциплине «Теория литературы»

Инструкция:

Тест выявляет уровень знаний по дисциплине «Теория литературы». В тесте 90 заданий, рассчитанных на контроль знаний различных дидактических уровней: репродуктивный (знание базовых понятий, определений); операционный (задания, предполагающие поэтапное решение с использованием известного алгоритма); творческий (задания, требующие творческого решения в нестандартной ситуации).

Задания с 1 по 30 с выбором правильных ответов. Необходимо обвести кружком букву перед правильным ответом.

Задания с 31 по 52 на установление соответствия между терминами и их содержанием. Ответ оформляется следующим образом: 32 (1а, 2в... и т.д.).

Задания с 53 по 62 на установление правильной последовательности. Ответ фиксируется следующим образом: 54 (1, 2, 3...).

Задания с 63 по 90 на вставку. Необходимо вставить в открытое поле недостающую часть утверждения (термин, понятие).

Тест

Задания с выбором правильных ответов

Задание 1.

Поэтика – раздел

- 1) истории литературы
- 2) теории литературы
- 3) литературной критики
- 4) эстетики
- 5) аксиологии

Задание 2.

Общетеоретическим фундаментом теории литературы является:

- 1) эстетика
- 2) риторика
- 3) нарратология
- 4) психология
- 5) текстология

Задание 3.

Литература как вид искусства:

- 1) пространственное
- 2) временное
- 3) пространственно-временное

Задание 4.

Литература – вид искусства

- 1) изобразительное
- 2) выразительное
- 3) изобразительно-выразительное

Задание 5.

Категория литературного рода

- 1) формальная
- 2) содержательная
- 3) формально-содержательная

Задание 6.

Категория жанра

- 1) формальная
- 2) содержательная

3) формально-содержательная

Задания 7.

Художественный образ – это

1) особая, присущая только искусству форма обобщения действительности, постигающая сущность явлений в свете эстетического идеала и выражающаяся в индивидуальной конкретно-чувственной форме.

2) одна из логических форм мышления, высший уровень обобщения, характерный для словесно-логического мышления.

3) процесс мысленного воссоздания образов предметов и явлений, которые в данный момент не воздействуют на органы чувств человека.

Задание 8.

Основы неклассической теории образа заложены:

1) Гегелем

2) Потебней

3) Бахтиным

Задание 9.

Аналогию между структурой слова и структурой художественного произведения установил

1) Белинский

2) Веселовский

3) Потебня

Задание 10.

Основоположник теории «мимезиса» в эстетике:

1) Платон

2) Гераклит

3) Аристотель

4) Сократ

Задание 11.

Понятие катарсиса возникло и получило разработку

- 1) в античной эстетике
- 2) в классической немецкой философии
- 3) в рецептивной эстетике

Задание 12.

Термин «эстетика» ввел в широкое употребление

- 1) Гегель
- 2) Шеллинг
- 3) Гартман
- 4) Баумгартен

Задание 13.

Ученый, внесший вклад в расширение понятия «диалог»:

- 1) А.Веселовский
- 2) В.Жирмунский
- 3) М.Бахтин
- 4) Д.Лихачев

Задание 14.

Понятия архитектоники и композиции являются

- 1) синонимами
- 2) различаются

Задание 15.

Формалисты трансформировали дихотомию форма / содержание

в дихотомию

- 1) прием / материал
- 2) содержание / материал
- 3) форма / материал

Задание 16.

Литературное произведение и текст - понятия

- 1) тождественные
- 2) текст является одним из аспектов литературного произведения
- 3) литературное произведение – понятие более узкое, чем текст.

Задание 17.

Термин интертекстуальность введен в оборот

- 1) М.Бахтиным
- 2) М.Фуко
- 3) Ю.Кристевой
- 4) Ж.Деррида

Задание 18.

Автор как носитель концепции, выражением которой является все произведение

- 1) совпадает с биографическим автором
- 2) совпадает с повествователем
- 3) непосредственно не входит в текст: опосредствован субъектными или внесубъектными формами
- 4) совпадает с образом автора

Задание 19.

Автором эссе «Смерть автора» является:

- 1) М.Фуко

- 2) Ж.Деррида
- 3) Ю.Кристева
- 4) Р.Барт

Задание 20.

Восприятие литературных произведений читателем – предмет изучения

- 1) в семиотике
- 2) в структурализме
- 3) в рецептивной эстетике

Задание 21.

Роды литературы разграничиваются с помощью категорий гносеологии

(«объект» и «субъект»):

- 1) Аристотелем
- 2) Гегелем
- 3) Веселовским
- 4) Кроче.

Задание 22.

Роды литературы назвал способами подражания

- 1) Платон
- 2) Аристотель
- 3) Штайгер

Задание 23

Концепцию происхождения литературных родов из обрядового хора первобытных людей выдвинута

- 1) Белинским
- 2) Веселовским

- 3) Потебней
- 4) Овсяннико-Куликовским

Задание 24.

Категорию литературного рода отрицали

- 1) Гегель
- 2) Штайгер
- 3) Кроче
- 4) Шлегель
- 5) Пропп

Задание 25.

Жанровый канон характерен для:

- 1) поэтики синкретизма
- 2) эйдетической поэтики
- 3) поэтики модальности

Задание 26.

Понятия «художественная система» и «направление»

- 1) совпадают по содержанию
- 2) не совпадают по содержанию

Задание 27.

Остранение – понятие, введенное

- 1) представителями культурно-исторической школы
- 2) психологической школы
- 3) формальной школы

Задание 28.

Контактные связи и типологические схождения – понятия, используемые представителями

- 1) культурно-исторической школы
- 2) сравнительного литературоведения
- 3) психологической школы
- 4) структурализма
- 5) формализма

Задание 29.

Методика деконструкции текста используется представителями:

- 1) формализма
- 2) психоанализа
- 3) структурализма
- 4) постструктурализма

Задание 30.

Как запечатление духа народа в разные этапы его исторической жизни трактуют литературу представители:

- 1) психологической школы
- 2) структурализма
- 3) мифологической школы
- 4) культурно-исторической школы.

Задания на установление соответствия между терминами и их содержанием

Установите соответствие между понятием (левая колонка) и соответствующим ему содержанием (правая колонка)

Задание 31.

- | | |
|---------|------------|
| 1. Эпос | а) эпопея. |
|---------|------------|

- | | |
|-----------|-------------|
| 2. Лирика | б) трагедия |
| | в) элегия |
| | г) роман |
| | д) комедия |
| 3. Драма | е) ода |
| | д) рассказ |

Задание 32.

- | | |
|------------------------------------|----------------|
| 1. культурно-историческая школа | а) Потебня |
| | б) Жирмунский |
| 2. сравнительно-исторический метод | в) Афанасьев |
| | г) Веселовский |
| | д) Конрад |
| 3. мифологическая школа | е) Буслаев |
| | ж) Пыпин |
| | з) Тихонравов |
| 4. психологическая школа | |
| и) Овсяннико-Куликовский | |
| 5. формализм | к) Шкловский |
| | л) Тынянов |
| | м) Эйхенбаум |
| | н) Тэн |

Задание 33.

Установите соответствие между типом художественного сознания и поэтикой:

- 1) Мифопоэтическое художественное сознание
- 2) Традиционалистское художественное сознание
- 3) Индивидуально-авторское художественное сознание

а) Поэтика, порождающим принципом которой является художественная модальность.

б) Система структурных особенностей высказывания, входящих в состав обрядовых форм и выражающих принцип синкретизма, недифференцированности слова, жеста и ритма; прагматических задач и суггестивного воздействия.

в) Поэтика, порождающим принципом которой является эйдос.

Задание 34.

Установите соответствие между понятием и его содержанием:

- 1) Творческий метод
- 2) Литературное направление
- 3) Школа
- 4) Художественное течение

а) Варианты устойчивой художественной концепции, видоизмененные жанрово-стилевые системы предшествующих направлений, приспособленные к осуществлению познавательных задач нового господствующего метода.

б) Система основных принципов художественного освоения действительности.

в) Исторически возникающая и существующая в течение определенной эпохи система жанров и стилей, организованная познавательными принципами определенного метода.

г) Теоретически осознавшее себя, очертившее свои границы и оформленное образование, оформившееся свой состав, имеющее свою теоретическую платформу.

Задание 35.

- 1) Поэтики теоретическая

2) Поэтики историческая

а) Научная дисциплина, изучающая генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники – как они проявляются в эволюции содержательных художественных форм. Она основана во второй половине XIX – начале XX вв. крупнейшим русским филологом А.Н.Веселовским, предшественниками которого был ряд немецких ученых, прежде всего – В.Шерер.

б) Учение о генезисе, сущности, видах и формах словесного художественного творчества; система научных понятий, обоснованная как с философской, так и с лингвистической точек зрения и адекватная своему двойственному предмету – «художественному языку» литературы и произведению как высказыванию на этом языке.

Задание 36.

- 1) Гносеология литературы
- 2) Онтология литературы
- 3) Морфология литературы
- 4) Рецептивная эстетика
- 5) Культурология литературы
- 6) Герменевтика литературы

а) Исследование литературы как феномена культуры, изучение общих законов связи между литературой и другими видами искусства, другими формами общественного сознания, а также другими сферами культуры

б) Учение о художественном восприятии литературного произведения как о диалогическом взаимодействии произведения и читателя; проблемы неизменности текста и изменчивости содержания литературного произведения, взаимодействия жизненного опыта писателя, зафиксированного в

произведении, с жизненным опытом читателя в процессе восприятия произведения.

в) Учение о родах, видах и жанрах литературы.

г) Учение о природе литературного произведения и о его социальном бытии и функционировании. Вопросы сюжета и композиции, темы и идеи, литературного героя, характера, стиля и его исторической изменчивости, формы и содержания.

д) Наука толкования текстов, учение о принципах их интерпретации.

е) Учение об эстетическом отношении литературы к действительности и о природе и особенностях образного ее постижения, гносеология образа, его внутренняя структура, закономерности развития образности, проблемы художественности, народности, эстетического идеала, художественного метода.

Задание 37.

- | | |
|-----------------|-------------------|
| 1. Литература | а) монологичность |
| 2. Коммуникация | б) диалогичность |

Задание 38.

- | | |
|------------------------------|----------------|
| 1) Искусства изобразительные | а) музыка |
| | б) живопись |
| 2) Искусства экспрессивные | в) эпика |
| | г) скульптура |
| | д) танец |
| | е) архитектура |

Задание 39.

- 1) Структура текста
- 2) Семантика текста
- 3) Семиотика текста

- а) Смысловая сторона текста.
- б) Изучение текста как знаковой системы.
- в) Система отношений между элементами, составляющими данный *текст* и определяющими его особенности.

Задание 40.

- 1) Текст
- 2) Произведение
- 3) Интертекстуальность
- 4) Дискурс

- а) Практика текстопостроения, процесс создания, развертывания текста во времени и пространстве.
- б) Строго организованная последовательность, соединение знаков, наделенные смыслом.
- в) Единство эстетического объекта и текста.
- г) Свойство, которое приобретают два и более текста, связанные друг с другом через механизм цитации.

Задание 41.

- 1) Архитектоника
- 2) Форма
- 3) Композиция
- 4) Содержательность формы

- а) Категория, обозначающая способ внешнего выражения, тип и структуру содержания.

б) Расположение и соотнесенность компонентов художественной формы; последовательность введения изображаемого в текст.

в) Понятие, которое обозначает в литературоведении, что всякая художественная форма несет некий эстетический смысл, выражает определенное художественное содержание

г) Ценностная структура эстетического объекта, т.е. мира героя, воспринятого читателем с «внежизненно активно» позиции и представляющего собой с этой точки зрения художественную форму.

Задание 42.

- 1) образ художественный
- 2) знак
- 3) символ

а) Материальный, чувственно воспринимаемый предмет (явление, событие, действие), выступающий в познании и общении людей в качестве представителя некоторого предмета или предметов, свойства или отношения предметов и используемый для приобретения, хранения, преобразования и передачи сообщений (информации, знаний} или компонентов сообщений какого-либо рода.

б) Универсальная категория искусства и культуры в целом, соотносимая с категориями художественного образа, с одной стороны, и знака – с другой. Образ, взятый в аспекте своей знаковости, и знак, наделенный неисчерпаемой многозначностью образа.

в) Это особая, присущая только искусству форма обобщения действительности, постигающая сущность явлений в свете эстетического идеала и выражающаяся в индивидуальной конкретно-чувственной форме.

Задание 43.

- 1) Образ автора
- 2) Автор-творец
- 3) Повествователь
- 4) Рассказчик

а) Субъект речи и носитель точки зрения в литературном произведении; четко дистанцированный от автора и пространственно, и стилистически; а именно – связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой он и изображает других персонажей.

б) Тип субъекта речи и изображения в литературном произведении, который либо отмечен внешним сходством с автором как биографической личностью (писателем), т.е. является его автопортретом, либо обладает признаками внутренней (духовной) близости к писателю, т.е. выражает его жизненную (творческую, идеологическую, этическую) позицию.

в) Тот, кто сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутренне состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип (душевный склад, темперамент, отношение к нравственным нормам и т.п.), не будучи при этом ни участником событий, ни объектом изображения для кого-либо из персонажей.

г) Носитель концепции, выражением которой является все произведение в целом.

Задание 44.

- 1) Концептированный читатель
- 2) Образ читателя
- 3) Воображаемый читатель

а) Духовная данность, элемент эстетической реальности.

б) Авторское представление об адресате, которое влияет на процесс создания произведения.

в) Субъект текста, создаваемый автором, подобно другим образам: рассказчика, персонажа, одна из граней предметного мира произведения.

Задание 45.

- 1) Имплицитный автор
- 2) Имплицитный читатель
- 3) Нарратор
- 4) Эксплицитный читатель
- 5) Наррататор

а) Повествователь, рассказчик. Понятие, которое носит сугубо формальный характер и категориальным образом противопоставляется понятию «конкретный», «реальный автор».

б) Повествовательная инстанция, не воплощенная в художественном тексте в виде персонажа-рассказчика и воссоздаваемая читателем в процессе чтения как подразумеваемый, имплицитный «образ автора».

в) Реципиент, выступающий в виде персонажа, например, калиф в «Тысяче и одной ночи», слушающий сказки Шахразады, зафиксированный в тексте в виде прямого обращения эксплицитного автора к своему читателю, — прием, наиболее часто встречающийся в просветительской литературе XVIII в. (например, постоянные обращения к читателю в романе Филдинга «Том Джонс»).

г) Повествовательная инстанция, ответственная за установление той «абстрактной коммуникативной ситуации», в результате действия которой литературный текст (декодируется, расшифровывается, т. е. прочитывается читателем и превращается в художественное произведение.

д) термин нарратологии, означающий одну из повествовательных инстанций внутритекстовой коммуникации; разновидность внутреннего

адресата, явного или подразумеваемого собеседника, к которому обращена речь рассказчика-нарратора; слушателя обращенного к нему рассказа, воспринимающего информацию, сообщаемой повествователем.

Задание 46.

- 1) Массовая литература
- 2) Беллетристика
- 3) Классика

а) Литература «второго» ряда, но в то же время имеющая неоспоримые достоинства и принципиально отличающаяся от массовой литературы.

б) Художественное наследие мировой и отечественной культуры, обладающее непреходящей эстетической ценностью

в) Совокупность популярных произведений, которые рассчитаны на не приобщенного к художественной культуре, невзыскательного читателя.

Задание 47.

- 1) Эпос
- 2) Лирика
- 3) Драма

а) Род литературы, основным содержанием которого является эстетическое освоение борьбы, столкновения между субъективной волей человека и объективным ходом жизни.

б) Род литературы, который эстетически осваивает мир как объективную данность, стремится постигнуть жизнь человека в ее органической связи с объективными процессами и законами бытия.

в) Род литературы, основным содержанием которого является эстетическое освоение внутренней, субъективной, душевной жизни человека.

Задание 48.

- 1) Жанр
- 2) Стил
- 3) Метод
- 4) Модусы художественности

а) Система основных принципов художественного освоения действительности (принцип творческого претворения, принцип эстетической оценки, принцип художественного обобщения).

б) Типы художественной целостности, служащие базовыми стратегиями художественного завершения. Имеют трансисторический характер повторяющихся, типологически продуктивных модификаций художественности.

в) Система элементов художественной формы, придающая произведению искусства выраженный, эмоционально наполненный, эстетический облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл.

г) Тип устойчивой структуры произведения, организующий все его элементы в целостный образ мира, являющийся носителем определенной эстетической концепции действительности.

Задание 49.

- 1) Эпопея
- 2) Роман
- 3) Повесть
- 4) Рассказ

а) Жанр, принадлежащий к большой эпической форме, не имеющий канона.

б) Одна их жанровых разновидностей средней эпической формы, которую отличает система константных структурных признаков: доминирование

циклической сюжетной схемы, нерелефный характер «события самого рассказывания», серьезность, неравноценность изображенного мира действительности автора и читателя и в то же время потенциальная близость кругозоров действующего лица и повествователя.

в) Древнейший вариант большой эпической формы, источником которого служит национальное предание.

г) Малая эпическая форма, неканонический жанр относительно позднего происхождения, явившийся одним из порождений «романизации» литературы.

Задание 50.

- 1) Лирический субъект
- 2) Лирический герой
- 3) Лирическое «я»
- 4) Герой ролевой лирики

а) Носитель речи, который имеет грамматически выраженное лицо и присутствует в тексте как «я» или «мы», но при этом «не является объектом для себя.

б) Не только субъекта-в-себе, но и субъект-для-себя, не образ-характер, а образ-личность.

в) Субъект лирического переживания, которому принадлежит высказывание и который открыто выступает в качестве «другого» по отношению к автору.

г) Носитель речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении.

Задание 51.

- 1) Роль
- 2) Амплуа
- 3) Драматический характер

а) Не совпадает с сюжетом до конца и предполагает возможность расхождения между позицией и ролью персонажа.

б) Готовый, традиционный «образ поведения», «застывший характер».

в) «Маски-характеры», предполагающие совпадение действия (поступка) и внутреннего наполнения персонажа.

Задание 52.

1) Комедия

2) Трагедия

3) Трагикомедия

4) Драма как жанр

а) Действие развивается на основе конфликта, имеющего неразрешимый характер. Под неразрешимостью конфликта понимается невозможность его благополучного разрешения - оно непременно связано с жертвами, с гибелью тех или иных бесспорных гуманистических ценностей.

б) Жанр драмы, выстраивающий модель мира, где трагическое начало сплетено с комическим, причем жанровая двойственность пронизывает все уровни структуры.

в) Один из двух основных жанров драмы, представляющий смеховую сторону «серьезного» мира и имеющий целью «поучать, развлекая».

г) Тип драматического произведения, стремящийся примирить крайности трагедии и комедии, сосредоточившись на изображении частной жизни т. н. «среднего человека».

Задания на установление правильной последовательности

Задание 53.

Установите последовательность возникновения образных языков лирики:

1) параллелизм

- 2) троп
- 3) «простое» или «нестилевое» слово
- 4) кумуляция

Задание 54.

Определите последовательность типов поэтики:

- 1) поэтика модальности
- 2) поэтика синкретизма
- 3) эйдетическая поэтика

Задание 55.

Определите историческую последовательность литературных направлений:

- 1) романтизм
- 2) реализм
- 3) модернизм
- 4) классицизм
- 5) сентиментализм
- 6) социалистический реализм

Задание 56.

Расположите виды словесных образов по уровням художественного текста:

- 1) предметные образы (деталь, подробность, интерьер, пейзаж);
- 2) фонические и ритмические образы (аллитерации, ассонансы, анафоры и т.п.);
- 3) характер (образ-персонаж);
- 4) произведение как «образ мира»;
- 5) лексические образы (слово-образ);

Задание 57.

Расположите концепции, обосновывающие принципы разделения литературы на роды, в хронологическом порядке:

1. Концепция Гегеля.
2. Концепция Кроче.
3. Концепция Штайгера.
4. Концепция Аристотеля.

Задание 58.

Расположите литературоведческие школы в хронологической последовательности:

1. Культурно-историческая школа
2. Формальная школа
3. Сравнительно-исторический метод
4. Структурализм

Задание 59.

Расположите в хронологической последовательности три теории драмы:

1. Теория драматического слова.
2. Теорию драмы как произведения, создающего особого рода переживание события и судьбы героя читателем-зрителем.
3. Теория драматического действия.

Задание 60.

Расположите в хронологической последовательности три теории лирики:

1. Понимание лирики как рода литературы, отличающегося специфическим типом субъектной архитектоники.

2. Теория лирики как литературного рода, характеризующегося содержательно-структурным принципом «субъективности».

3. Теория лирики как одной из простых исполнительских форм – пения.

Задание 61.

Расположите в хронологической последовательности формы отношения субъектов в лирике

1. «Нераздельность и неслиянность» автора и героя.

2. Дополнительность автора и героя.

3. Субъектный синкретизм.

Задание 62.

Расположите следующие трактаты в хронологической последовательности

1. Г.Э.Лессинг «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии».

2. Н.Буало «Поэтическое искусство».

3. И.Г.Гердер «Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований».

4. И. Кант «Критика способности суждения».

5. Ф. Шеллинг «Философия искусства».

6. Гегель «Лекции по эстетике».

Задания на вставку или продолжение недостающей части утверждения:

63. Вставьте в открытое поле недостающую часть утверждения:

Вставьте в открытое поле недостающую часть утверждения

Менее всего похожа на стройную и законченную теоретическую систему с четкими категориями и понятиями эстетика ...

64. Духовная данность, сопоставимая с идеальным (концепированным) автором – это...

65. Отсылка к другому художественному тексту, историческому, бытовому, биографическому или литературному факту, хорошо известному, по мнению автора, читателю. А., как и цитата, обогащает авторский текст смыслами текста-источника, но, в отличие от цитаты, она лишь намекает на источник, тогда как цитата представляет собой более или менее точный его фрагмент – это...

66. Один из древнейших жанров дидактической литературы; короткий сюжетно законченный рассказ в стихах или прозе с прямо сформулированным моральным выводом, придающим рассказу аллегорический смысл; чаще всего – иллюстрация к известному житейскому или нравственному правилу – это...

67. К литературе «второго» ряда, но в то же время имеющей неоспоримые достоинства и принципиально отличающейся от массовой литературы относится ...

68. К большим формам эпики относятся...

69. Теория интерпретации текста и наука о понимании смысла – это...

70 Свою деятельность ... начали с ниспровержения рационалистической эстетики классицизма. ... разрушили устоявшиеся каноны классицизма в искусстве, которые казались им неестественными, сковывающими творческое воображение художника. ... выступили против резкого разграничения высокого и низкого стилей, против драматургического правила «трех единств», против торжества рассудка и здравого смысла над чувством и воображением. Требование свободы в воспроизведении настоящей, непредвиденно

развивающейся жизни присутствует почти во всех романтических манифестах
...

71. Тип устойчивой структуры произведения, организующий все его элементы в целостный образ мира – это...

72. Термин герменевтики, способ реализации понимания – это...

73. Свойство, которое приобретают два и более текста, связанные друг с другом через механизм цитации, – это...

74. Одно из центральных понятий эстетики, служащее для обозначения эффекта художественного удовлетворения как результата восприятия произведения искусства – это...

75. Исторический подход к воссозданию действительности связан с требованием национальной самобытности искусства. В своих произведениях писатели стремились воспроизводить не только внешние приметы национальной жизни, так называемый «местный **колорит**», но и «дух времени» — дух различных эпох и национальных культур, под которым понимались особенности национального уклада, верований, обрядов, понятий и поведения людей. Этот принцип характерен для творчества....

76. Расположение и соотнесенность компонентов художественной формы; последовательность введения изображаемого в текст – это...

77. ...– понятие, используемое в сравнительном литературоведении для обозначения различных форм восприятия инонациональных литературных явлений и процессов.

78. Научная дисциплина, изучающая генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники – как они проявляются в эволюции содержательных художественных форм. Она основана второй половине XIX – начале XX вв. крупнейшим русским филологом А.Н.Веселовским, предшественниками которого был ряд немецких ученых, прежде всего – В.Шерер. Это – ...

79. ... – носитель речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении.

80. Крупные фазы художественного развития характеризуют....

81. Категория античной эстетики, используемая для характеристики основного принципа творческой деятельности художника – это...

82. Полуфольклорный, полулитературный жанра, древнейший вариант большой эпической формы, источником которого служит национальное предание – это...

83. ... – такое отношение, в котором раскрывается первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинная неделимость многих разных целых

84. Временные и пространственные представления, запечатленные в искусстве и составляющие единство – это...

85. ... – сходные явления и процессы в разных литературах, возникшие независимо от контактов и являющиеся результатом сходных стадий общественно-исторического, культурного развития народов либо универсальных закономерностей человеческого сознания.

86. ... – это система элементов художественной формы, придающая произведению искусства выраженный, эмоционально наполненный, эстетический облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл.

87. ... – универсальная категория искусства и культуры в целом, соотносимая с категориями художественного образа, с одной стороны, и знака – с другой.

88. Одна из трех (иногда – большего числа) групп литературных произведений, а именно – жанров, которые выделяются на основе взаимосвязанных и устойчивых, повторяющихся структурных особенностей основных аспектов художественного целого – это...

89. Учение о художественном восприятии литературного произведения как о диалогическом взаимодействии произведения и читателя – это...

90. Основной (как и повествователь) субъект речи и носитель точки зрения в литературном произведении; но – в отличие от повествователя – объективированный, четко дистанцированный от автора и пространственно, и стилистически; а именно – связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой он и изображает других персонажей. Это – ...

**КЛЮЧИ К ТЕСТУ ПО КУРСУ
«ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ»**

Задания по выбору

1. - 2; 2. - 1; 3. - 2; 4. - 3; 5. - 3; 6. - 3; 7. - 1; 8. - 3; 9. - 3; 10. - 3; 11. - 1; 12. - 4; 13. - 3; 14. - 2; 15. - 1; 16. - 2; 17. - 3; 18. - 3; 19. - 4; 20. - 3; 21. - 2; 22. - 2; 23. - 2; 24. - 2,3; 25. - 2; 26. - 2; 27. - 3; 28. - 2; 29. - 4; 30. - 4.

**Задания на установление соответствия между терминами и их
содержанием**

31. – 1 а, г, д; 2 в, е, 3 б, д.
32. – 1 ж, з, н; 2 б, г, д; 3 в, е; 4 а, и, 5 к, л, м.
33. – 1 б, 2 в, 31.
34. – 1 б, 2 в, 3 г, 4а.
35. – 1 б, 2 а.
36. – 1 е, 2 г, 3 в, 4 б, 5 а, 6 д.
37. – 1 б, 2 а.
38. – 1 б, в, г, 2 а, д, е.
39. – 1в, 2 а, 3б.
40. – 1 б, 2 в, 3 г, 4 а.
41. – 1 г, 2 а, 3 б, 4 г.
42. – 1 в, 2 а, 3 б.
43. – 1 б, 2 г, 3 в, 4 а.
44. – 1 а, 2 в, 3 б.
45. – 1 б, 2 г, 3 а, 4 г, 5 д.
46. – 1 в, 2 а, 3 б.
47. – 1 б, 2 в, 3 а.

48. – 1 г, 2 в, 3 а, 4 б.

49. – 1 в, 2 а, 3 б, 4 г.

50. – 1 г, 2 б, 3 а, 4 в.

51. – 1 б, 2 в, 3 а.

52. – 1 в, 2 а, 3 б, 4 г.

Задания на установление правильной последовательности

53 (4, 1, 2, 3); 54 (2, 3, 1); 55 (4, 5, 1, 2, 3, 6); 56 (2, 5, 1, 3, 4); 57 (4, 1, 2, 3);
58 (1, 3, 2, 4); 59 (2, 3, 1); 60 (3, 2, 1), 61 (3, 1, 2); 62 (2, 1, 3, 4, 5, 6).

Задания на вставку или продолжение недостающей части утверждения

63. Романтизм.

64. Идеальный (концепированный, провиденциальный) читатель.

65. Аллюзия.

66. Басня.

67. Беллетристика.

68. Эпопея и роман.

69. Герменевтика.

70. Романтики.

71. Жанр.

72. Интерпретация.

73. Интертекстуальность.

74. Катарсис.

75. Романтиков.

76. Композиция.

77. Контактные связи.

78. Историческая поэтика.

79. Лирический субъект.

80. Историко-литературные системы.

81. Мимесис.
82. Эпопея.
83. Целостность.
84. Хронотоп.
85. Типологические схождения.
86. Стилъ.
87. Символ.
88. Род.
89. Рецептивная эстетика.
90. Рассказчик.