

В.Ю. Бароўка

**Т Э О Р Ы Я
Л І Т А Р А Т У Р Ы**

Вучэбна-метадычны комплекс

2010

УДК 821.0(075)
ББК 83.0я73
Б25

Аўтар: дацэнт кафедры беларускай літаратуры УА “ВДУ імя П.М. Машэрава”, кандыдат
філалагічных навук **В.Ю. Бароўка**

Рэцэнзенты:
прафесар кафедры літаратуры УА “ВДУ імя П.М. Машэрава”,
доктар філалагічных навук *А.А. Несцярэнка*; прарэктар па вучэбнай рабоце УА “ВАІРА”,
кандыдат філалагічных навук *Ю.У. Маханькоў*

Вучэбна-метадычны комплекс адрасаваны студэнтам-філолагам дзённага і завочнага
аддзяленняў для вывучэння курса “Тэорыя літаратуры”.

Вучэбнае выданне можа быць цікавым для настаўнікаў-філолагаў і школьнікаў старэйшых
класаў.

УДК 821.0(075)
ББК 83.0я73

© Бароўка В.Ю., 2010
© УА “ВДУ імя П.М. Машэрава”, 2010

З М Е С Т

Тлумачальная запіска	4
Праграма курса “Тэорыя літаратуры”	5
Спіс літаратуры	18
Тэматычны змест курса	20
Сістэма і тэматыка практычных заняткаў	66
Пытанні да экзамену	71
Тэставыя заданні	73

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Курс “Тэорыя літаратуры” тэматычна і сэнсава працягвае курс “Уводзіны ў літаратуразнаўства”. Тэорыя літаратуры чытаецца на заключным этапе навучання студэнтаў-філолагаў, гэта своеасаблівае падагульненне літаратуразнаўчага вопыту навучэнцаў філалагічных факультэтаў ВНУ.

Мэта выкладання курса заключаецца ў паглыбленні і сістэматызацыі ведаў пра сутнасць і спецыфіку літаратурнай творчасці, пра развіццё літаратурнага працэсу, пра шляхі аналізу, функцыянаванне мастацкіх твораў у грамадстве і сістэме культуры.

Задачы курса наступныя:

- паглыбіць веды пра літаратуру як форму грамадскай свядомасці і эстэтычнай дзейнасці;
- удасканаліць навыкі самастойнага навуковага аналізу мастацкіх твораў;
- узбагаціць студэнтаў тэорыяй і практыкай літаратуразнаўчага даследавання;
- актывізаваць цікавасць студэнтаў да навінак літаратуразнаўчага і літаратурнага характару.

У выніку вывучэння курса “Тэорыя літаратуры” студэнты павінны:

- праводзіць цэласны аналіз мастацкіх твораў;
- разумець прыроду літаратуры як віду мастацтва;
- вызначаць родавую і жанравую спецыфіку літаратурных твораў;
- ведаць стратэгіі мастацкай тыпізацыі і іх асаблівасці;
- вылучаць стылеўтваральныя фактары і кампаненты стылю;
- уяўляць крытэрыі мастацкасці.

ПРАГРАМА КУРСА “ТЭОРЫЯ ЛІТАРАТУРЫ”

УВОДЗІНЫ

Прынцыпы пабудовы курса “Тэорыя літаратуры”, які выконвае функцыю “філасофіі літаратуры” і падводзіць канцэптэуальныя вынікі вывучэнню літаратуразнаўчых дысцыплін на філалагічных факультэтах дзяржаўных універсітэтаў. Задачы і змест курса ў сувязі з удакладненнем прадмета даследавання ў літаратуразнаўстве, а таксама карэкціроўкай навуковых магчымасцей метадалогіі. Яго адрозненне ад курса “Уводзіны ў літаратуразнаўства”, а таксама шэрагу спецкурсаў па тэарэтычным літаратуразнаўстве.

Тэорыя літаратуры як адкрытая навуковая дысцыпліна. Сувязь літаратуразнаўства з сумежнымі дысцыплінамі: філасофіяй, культуралогіяй, эстэтыкай, лінгвістыкай, псіхалогіяй, сацыялогіяй і г.д. Прычыны і заканамернасці ўзаемапрацікнення гуманітарных дысцыплін. Арыентацыя тэорыі літаратуры, з аднаго боку, на фундаментальныя канцэпцыі, якія прайшлі праверку часам, з другога – на класічныя і некласічныя традыцыі і тэндэнцыі ў сучаснай практыцы пісьменнікаў і літаратуразнаўцаў.

Тэорыя літаратуры ў яе адносінах да культурных каштоўнасцей. Паняцце “каштоўнасая арыентацыя” ў культуры.

Сучасны стан навукі пра літаратуру. Дыскусійныя праблемы тэорыі і метадалогіі. Абнаўленне тэорыі літаратуры ў рэчышчы філасофскай эстэтыкі. Актуальнасць цэласнага эстэтычнага падыходу да мастацкага твора. Сучасны стан тэарэтычнага літаратуразнаўства ў Беларусі.

I. ВОБРАЗ ЯК АСОБАЯ МОВА КУЛЬТУРЫ

Прырода мастацкай творчасці як аб’ект навуковага вывучэння. Семіятычная, эстэтычная і камунікатыўная прырода літаратуры. Спецыфіка мадэліруючай (мастацкай) свядомасці і яе адлюстраванне ў мастацтве (у прыватнасці, у літаратуры). Спецыфіка рэфлектыўнай (абстрактна-лагічнай свядомасці) і яе адлюстраванне ў мастацтве (у прыватнасці, у літаратуры). Сутнасць мастацтва. Мастацтва як эстэтычная з’ява. Ідэалагічная прырода эстэтычных адносін. Ідэалагічнасць мастацтва і літаратуры. Пазнавальны патэнцыял мастацтва. “Антрапалагічная” накіраванасць мастацкага пазнання.

Асноўная дыхатамія літаратурна-мастацкага твора: план зместу – план выяўлення, “феномен ідэй” – “феномен мовы”. Спробы адназначнага вырашэння дыхатаміі ў гісторыі эстэтычнай

і літаратуразнаўчай думкі. Антычная тэорыя прыпадабнення (мімесісу) як пункт адліку ў тэарэтычным літаратуразнаўстве і эстэтыцы. Герменеўтычна арыентаваныя канцэпцыі: вытлумачэнне твора ў пэўным сацыякультурным плане; пошук схаванага сэнсу, выяўленне якога патрабуе адпаведнай метадалогіі дэкадзіроўкі, дэшыфроўкі. “Рэальная крытыка” рускіх рэвалюцыянераў-дэмакратаў XIX ст., сацыялагічна арыентаванае (у тым ліку марксісцкае) літаратуразнаўства, псіхааналітычная школа і інш.

Фармалістычныя школы і тэорыі, якія вывучаюць не сам сэнс твораў, а сродкі, якія яго перадаюць. Эстэцкія тэорыі “мастацтва для мастацтва”; руская “фармальнае школа”; структуралізм; эстэтычныя канцэпцыі, якія абслугоўваюць мастацкую практыку мадэрнізму, постмадэрнізму.

Дыалектычны падыход да кардынальнай дыхатаміі мастацкага твора з дапамогай паняццяў “структура”, “сістэма”, “цэласнасць”. Пастаноўка пытання пра ўзаемасувязь зместу і формы пры дапамозе традыцыйных катэгорый вобразаў і паняццяў як моў псіхікі і свядомасці, моў прыстасавання і пазнання – дзвюх моў культуры. Адзінства пачуццёвага і інтэлектуальнага пачаткаў у вобразе. Цэласнасць як аб’ектыўная перадумова эстэтычных адносін. Вытокі цэласнасці – адзінства псіхікі і свядомасці чалавека. Вобраз як асобая мова культуры, як спосаб перадачы спецыфічна мастацкай інфармацыі, якая, з аднаго боку, успрымаецца пачуццёва, а з другога – мае канцэптэуальныя параметры. Вобраз і знак. Вобраз і паняцце. Цэласнасць мастацкага вобраза. Вобразы ілюстрацыйныя, публіцыстычныя, мастацкія. Архетыпы. Эстэтычнае (непадзельнае) і навукова-аналітычнае ўспрыманне вобраза.

Пісьменнікі-класікі пра сутнасць мастацкай творчасці. Работы апошніх год беларускіх літаратуразнаўцаў.

Месца мастацкай літаратуры сярод іншых відаў мастацтва. Размежаванне відаў мастацтва па матэрыяльных сродках стварэння вобразаў. Мастацтвы простыя (аднасастаўныя) і сінтэтычныя. Эвалюцыя мастацтва ад першаснай сінтэтычнасці (сінкрэтычнае мастацтва) да дыферэнцыяцыі яго відаў.

“Нярэчыўнасць” славесна-мастацкіх вобразаў. Мастацкія магчымасці мастацтва слова – амбівалентнага слова, якое перадае думку і адначасова яе “знішчае”. Дыскусійнасць тэзіса “добрая літаратура – гэта дрэнна выказаная думка”. Суадносіны рацыянальнага (абстрактна-лагічнага) і эмацыянальнага (псіхалагічнага) пачаткаў у літаратуры і іншых відах мастацтва. Узростанне ролі літаратуры ў культурнай сітуацыі XIX–XX стст. Аслабленне ролі літаратуры ў культуры апошніх дзесяцігоддзяў. Беларуская літаратура і развіццё культуры Беларусі XIX–XX стст.

II. АСОБА ЯК СУБ'ЕКТ І АБ'ЕКТ ЭСТЭТЫЧНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ

Паняцце “асоба” ў жыцці, мастацтве, навуцы. Аснова сучасных навуковых уяўленняў пра асобу (фундаментальныя ідэі З. Фрэйда, Э. Фрома, К. Юнга, В. Франкла, Э. Ільенкава і інш.). Навуковая неабходнасць літаратуразнаўству паняццяў “асоба”, “характар”, “псіхіка”, “свядомасць”, “духоўная дзейнасць чалавека”. Канцэпцыя ўзаемаабумоўленасці ў чалавеку псіхафізічнага і духоўнага пачаткаў, свядомага і бессвядомага. Шматузроўненасць (цела – душа – дух) цэласнай асобы ў прыродным і культурным вымярэнні.

Асоба як суб'ект і аб'ект эстэтычных адносін і эстэтычнай дзейнасці. Светаадчуванне і светапогляд (першапачатковая стадыя якога – светаразуменне). Неабходнасць і магчымасць персаналізацыі свету. Паняцце “эстэтычная ўстаноўка”. Эстэтычная дзейнасць: эстэтычнае перажыванне жыцця (ніжэйшая форма), эстэтычнае ўспрыманне твораў мастацтва – суперажыванне і сатворчасць (сярэдняя форма), мастацкая творчасць (вышэйшая форма). Самаактуалізацыя асобы. Эфект катарсісу. Асоба (канцэпцыя асобы: светапогляд, выяўлены праз светаадчуванне) як аснова “плана зместу” ў структуры славесна-мастацкага твора.

Асобая актуальнасць для мастацтва – духоўны пачатак у чалавеку. Чалавеказнаўства і народазнаўства – сутнасць літаратуры. Духоўная змястоўнасць асобы, структура грамадскай і індывідуальнай свядомасці. Вылучэнне наступных тыпаў свядомасці (размешчаных у “гарызантальнай” плоскасці па меры ўзрастання “свядомага”, канцэптуальнага пачатку): эстэтычнага, маральнага, рэлігійнага, прававога, палітычнага, эканамічнага, навуковага, філасофскага. Вылучэнне “вертыкальных” узроўняў тыпаў свядомасці, што характарызуюць “якасць” міфалагічнага, ідэалагічнага, навуковага і філасофскага. Цэласная трактоўка праблем свядомасці, інтэграцыя ўсіх форм і ўзроўняў грамадскай (і адпаведна індывідуальнай) свядомасці. Асоба як “ансамбль сацыяльных адносін”. Структура эстэтычнай свядомасці.

Значэнне літаратуры для працэсу ўдасканалення асобы, а таксама для стварэння спрыяльнага духоўнага клімату ў грамадстве. Далучэнне да мастацкіх каштоўнасцей як неабходная і дастатковая ўмова фарміравання паўнавартаснай асобы. Літаратурацэнтрызм, яго пазітыўныя і негатыўныя аспекты. Спецыфіка ўзаемаадносін грамадства і літаратуры ў Беларусі.

III. ШМАТУЗРОЎНЕВАЯ СТРУКТУРА ЛІТАРАТУРНА- МАСТАЦКАГА ТВОРА

Вопыты разгляду літаратурнага твора як шматузроўневай з’явы. Шматузроўневая мадэль твора як спосаб адлюстравання шматузроўневасці асобы, а таксама шматузроўневасці яе духоўнага космасу. Паслядоўная іерархізацыя ўсіх магчымых і неабходных узроўняў твора. Аўтаномнасць кожнага ўзроўню, нягледзячы на дэтэрмінаванасць (эфект цэласнасці: сумяшчэнне несумяшчальнага).

Універсальны змест (універсум) – мастацкі змест – стратэгіі мастацкай тыпізацыі – стыль – універсум. Разгорнутая характарыстыка паняццяў, дэталізацыя кожнага ўзроўню.

Адноснасць, рэлятыўнасць вылучаных узроўняў. Іх адначасовая разгорнутасць і ў бок ідэальнага паэтычнага зместу, і ў бок іх знакавага ўвасаблення ў тэксце. Страта абсалютнага характару “змястоўнага” ці “фармальнага” характару ўзроўняў. Замена дыхатамічнасці “змест – форма” шматступенчатасцю. Увядзенне ў сувязі з гэтым паняцця “ўнутраная форма”. Узаемапрадстаўленасць усіх узроўняў адзін у другім. Немагчымасць лакалізацыі любога ўзроўню і разам з тым неабходнасць гэтага пры навуковым аналізе. Наватарскі характар цэласнай метадалогіі даследавання твораў.

Шматузроўневасць твора як спосаб пераадолець супярэчнасць паміж духоўным, нематэрыяльным зместам і матэрыяльнымі сродкамі яго фіксацыі, паміж “герменеўтычным” (інтэлектуальным успрыманнем на ўзроўні сэнсу) і “эратычным” (эмацыянальным успрыманнем на ўзроўні пачуццяў) падыходамі да мастацкага твора.

Шматузроўневасць як сістэмны падыход да цэласнасці, як адноснае (і разам з тым максімальна магчымае) спасціжэнне цэласнасці. Мяжа спасціжэння мастацкай цэласнасці – дыялектычнае адлюстраванне яе як сістэмнасці пры адначасовым сатворчым суперажыванні.

Шматузроўневасць паняцця “вобразная канцэпцыя асобы” як асновы мастацкага зместу. Асоба аўтара (“аўтарская пазіцыя”), асоба апавядальніка (вобраз аўтара), асобы герояў (персанажаў), асоба чытача (успрымаючая свядомасць). Суб’ект маўлення і суб’ект свядомасці ў творы. Аўтар (пісьменнік) як літаратуразнаўчая катэгорыя. Дыялог аўтара і апавядальніка, апавядальніка і героя, героя і чытача, чытача і аўтара і г.д.

Вобразная канцэпцыя асобы як спосаб мастацкай інтэграцыі пазамастацкіх фактараў творчасці (усіх форм грамадскай свядомасці: філасофскіх, сацыяльна-эканамічных, палітычных, маральна-рэлігійных і іншых вучэнняў і ідэалогій).

IV. СТРАТЭГІІ МАСТАЦКАЙ ТЫПІЗАЦЫІ. ТВОРЧЫ МЕТАД

Метад, метажанр і часткова жанр як стратэгіі мастацкай тыпізацыі. Гісторыя ўзнікнення паняцця “творчы метад”. Эвалюцыя паняцця “творчы метад” у савецкім літаратуразнаўстве. Неабходнасць дыялектычнага падыходу да паняцця “метад”, сучасныя канцэпцыі.

Гісторыка-тыпалагічны і стадыяльна-індывідуальны бакі метаду. Пераасэнсаванне катэгорыі “пафас” як гісторыка-тыпалагічнага боку метаду. Трактоўка паняцця “пафас” Г.В.Ф. Гегелем, В.Р. Бялінскім, іх паслядоўнікамі (Г.М. Паспелавым і інш.). Абгрунтаванне неабходнасці родавай, генералізуючай катэгорыі для ўсіх вядомых відаў пафасу.

Тыпалагізацыя ідэалаў (жыццёвых праграм, сістэм каштоўнасцей) асобы як перадумова для з’яўлення ўласна эстэтычнай разнавіднасці пафасаў. Аналіз прыроды прыватных (у канчатковым выніку грамадскіх) ідэалаў. Сістэма “Аўтарытарных Ідэалаў” (АІ), якая выяўляе сацыяцэнтрычную арыентацыю героя. Сістэма “Гуманістычных Ідэалаў” (ГІ), якая выяўляе персанацэнтрычную арыентацыю асобы. Характарыстыка гэтых ідэалаў, іх узаемасувязь. Характар суадносін АІ і ГІ як сутнасць, сэнсавае ядро кожнага віду пафасу. Зводная (цэласная) схема “формул” пафасаў. Нараджэнне пафасу як эстэтычнай катэгорыі на аснове пэўнага “ідэалагічнага светабачання”. Аналіз героікі, сатыры, трагізму (вялікай духоўна-эстэтычнай дрыяды, якая грунтуецца на АІ); аналіз гуманістычнай (“ідылічнай”) гармоніі, гумару, драматызму – новых стратэгіяў мастацкай тыпізацыі, заснаваных на ГІ, якія ўзніклі адносна нядаўна. Розныя тыпы іроніі (камічная, трагічная, саркастычная, рамантычная). Праблема камічнага ў літаратуры.

Пафас як самастойная стратэгія мастацкай тыпізацыі, як эстэтычная памяць мастацтва і як адзін з бакоў творчага метаду.

Свядома ці падсвядома абумоўленыя “прынцыпы паводзін героя” як стадыяльна-індывідуальны бок метаду. Прырода абумоўленасці ў розных мастацкіх сістэмах (напрамках): у антычнай, сярэднявечнай літаратурах, літаратуры эпохі Адраджэння, Асветы, у класіцызме, рамантызме, рэалізме, мадэрнізме, постмадэрнізме. Прырода абумоўленасці паводзін герояў і спецыфіка літаратурнага працэсу ў ХХ ст.

Метад як цэласнае адзінства гісторыка-тыпалагічнага і стадыяльна-індывідуальнага бакоў, пафасу і прынцыпаў абумоўленасці паводзін героя. Дыялектыка мастацкай сістэмы (напрамку) і канкрэтнага творчага метаду.

V. РОД

Эпас, лірыка і драма як роды мастацкай славеснасці. Паходжанне літаратурных родаў. Першапачатковае адрозненне родаў у “Паэтыцы” Арыстоцеля (канцэпцыя чалавека, які “дзеінічае” і “адчувае”). Тэорыя літаратурных родаў Г.В.Ф. Гегеля і В.Р. Бялінскага. Эпас і драма як “мысленне характарамі”. Прызначэнне эпасу – перадаць складанасць, цэласнасць асобы чалавека ў адзінстве трох бакоў: цялеснага, душэўнага, духоўнага. Асноўныя формы эпасу: гераічны эпас розных народаў, эпэпея, раман.

Лірыка як мысленне непасрэдна “духоўнасцю”, без пасрэдніцтва характару. “Тыпізацыя” свядомасці ў лірыцы і звязаная з такой тыпізацыяй медытатыўнасць.

Лірыка і эпас як палярныя паняцці, што актуалізуюць адпаведна псіхалагічны і рацыянальны полюс у свядомасці асобы.

Лірыка, эпас і драма як асобыя стратэгіі мастацкай тыпізацыі. Стылёвыя дамінанты ў розных родах. Паэтычныя асаблівасці лірыкі: эмацыянальна-экспрэсіўны пачатак маўлення; дэталі, якія выконваюць функцыі сімвалаў; актуальнасць славеснага боку формы (асобая значнасць рытму і фанетыкі). Асновы вершавання.

Паэтычныя асаблівасці эпасу (якія вынікаюць з галоўнай функцыі гэтага рода – тыпізацыі быцця): перавага апавядальніцкага пачатку маўлення; хранатоп; сістэма персанажаў; тып канфлікту; прынцыпы сюжэтабудовы; прадметная дэталізацыя, маўленне герояў, лексіка-сіntaxічныя бакі стылю.

Паэтыка драмы: маўленне герояў (камунікатыўны, дзейсны пачатак маўлення) у форме маналога, дыялога, палілога, а таксама адпаведныя эпічныя кампаненты стылю, якія збліжаюць эпас і драму.

VI. МЕТАЖАНР

Тыпы характараў у залежнасці ад іх сувязей з асяроддзем і духоўнай арыентацыяй асобы. Асоба бунтарнага складу, паказаная ў барацьбе з асяроддзем; асоба, якая знаходзіцца ў працэсе станаўлення і таму праходзіць выпрабаванне праз серыю канфліктаў; эвалюцыя асобы і характару, якая вядзе да выпрацоўкі іншых сістэм каштоўнасцей; асоба, якая духоўна шырэй за характар.

Асобы, якія нівеліруюцца праз характар абставінамі, самі становяцца часткай абставін, асяроддзя (“асобы, якія так і не сталі асобамі”).

“Моцны” характар як аснова раманічнага зместу. “Слабы” характар як аснова эталагічнага, норваапісальнага зместу. Агульнае, родавае паняцце для абодвух аспектаў – метажанр. Раманістыка

і эталогія як метажанравыя, наджанравыя аспекты зместу, што аб'ядноўваюць адпаведна групы раманічных і эталагічных жанраў.

Метажанр як стратэгія мастацкай тыпізацыі, якая прадвызначае выбар асноўных паэтычных сродкаў. Схільнасць раманістыкі да героіка-трагічных ці ідылічна-драматычных разнавіднасцей пафасу, да такога тыпу сюжэтаўтварэння, які можа аб'яднаць мноства канфліктаў (да канцэнтрычных сюжэтаў). Паэтыка метажанру эталагічнага: нормаапісальны (як правіла, бытавы) канфлікт, нарысавага тыпу сюжэты (хранікальныя), сатырыка-гумарыстычная (магчыма і гераічная) пафасная дамінанта.

VII. ЖАНР

Жанр і яго сучасныя тэорыі. Дзве асноўныя жанравыя функцыі: жанр як рэгулятар літаратурнай пераемнасці і як інструмент літаратурнай класіфікацыі. Першая жанравая функцыя і яе сувязь з праблемай міжжанравой класіфікацыі твораў. Спецыфіка ва ўзнаўленні супярэчнасцей у жанрах прозы. Рэгулятар жанравой пераемнасці апавядання і ўвогуле малой прозы (дэманстрацыя супярэчнасцей), аповесці (аналіз працэсу развіцця і вырашэння супярэчнасцей – працэсу, які праходзіць праз пэўныя фазы), рамана (даследаванне сістэмы супярэчнасцей у іх прычынна-выніковых сувязях, пошук усеагульнай сувязі з'яў, поліфанізм).

Другая жанравая функцыя і яе сувязь з праблемай унутрыжанравой класіфікацыі. Праблема жанравых граніц. Навела, нарыс, апавяданне як разнавіднасці малога жанру. Паняцце “тып апавядання” (“тып аповесці”, “тып рамана”). Тыпалагічнае і гістарычна-канкрэтнае ў жанраўтварэнні. Амбівалентнасць жанравой прыроды.

Вопыты сістэматызацыі жанраў. Заканамернасці фарміравання жанравых сістэм. Жанравыя цыклы. Праблема сінтэтычных, змешаных жанраў. Сувязь росквіту пэўных жанраў з пэўным светапоглядным станам свету. Паняцце жанравага мыслення (узаемадзеянне дзвюх уласнажанравых функцый) і ў гэтай сувязі выкананне жанрам функцый стратэгіі мастацкай тыпізацыі.

Метад як асноўны фактар жанравой эвалюцыі. Дыскусійнасць паняцця “жанравая структура”.

VIII. СТЫЛЬ. ФАКТАРЫ І КАМПАНЕНТЫ СТЫЛЮ

Стыль як спосаб выяўлення выбраных стратэгіяў мастацкай тыпізацыі, як своеасаблівая мастацкая тактыка. Стыль як “цэласнае адзінства ўсіх прынцыпаў мастацкай выразнасці” (Г.М. Паспелаў). Стыль як вышэйшая эстэтычная якасць мастацкіх твораў.

Стылеўтваральныя фактары – стратэгіі мастацкай тыпізацыі. Кампаненты стылю.

Сітуацыя. Расстаноўка персанажаў вакол пэўнага тыпу канфлікту з мэтай выявіць суадносіны характараў. Ансамбль асоб у сітуацыі.

Разгортванне сітуацыі ў сюжэце. Сучасныя тэорыі сюжэта. Вопыты пабудовы універсальнай мадэлі сюжэта французскімі структуралістамі (распрацоўка нараталогіі на аснове даследавання У.Я. Пропам чароўнай казкі). Сюжэты хранікальныя і канцэнтрычныя. Хранатоп як неаб’емная частка характарыстыкі сюжэтабудовы. Сувязь сюжэта з метажанрам. Эпізоды як мінімальная структурная адзінка сюжэта.

Літаратурная кампазіцыя. Гранічная тэрміналагічная размытасць гэтага паняцця. Кампазіцыя кнігі, часткі, раздзела, сюжэта, фразы, партрэта і г.д. Канкрэтызацыя тэрміна ў кантэксце цэласнага падыходу да твора. Фрагмент як адзінка кампазіцыі. Граніцы фрагмента. Архітэктоніка як глабальны аспект кампазіцыі. Праблема знешніх і ўнутраных граніц тэксту. Сюжэтабудова і кампазіцыя – структурны каркас твора.

Дэталі. Тэорыя дэталі. Неаходнасць вылучэння гэтага ўзроўню стылю. Ажыццяўленне суб’ектнай арганізацыі твора (дыферэнцыяцыя суб’екта маўлення і суб’екта свядомасці) праз дэталі. Шматфункцыянальнасць дэталі.

Маўленне, маўленчая дэталізацыя. Маўленчая характарыстыка, маўленчыя паводзіны герояў. Адрозненне аўтарскага маўлення ад маўлення персанажаў. Простая мова і яе віды: дыялог, палілог, маналог, рэпліка. Тыпалогія дыялога па функцыях. Дыялогі аналітычныя, інтэлектуальныя; дыялогі з двайной матывацыяй (з падтэкстам). Тыпалогія маналога: ірацыянальны маналог (плынь свядомасці) і яго віды; лагічны маналог; маналог у форме дыялога. Сказ і яго сучасныя тэорыі. Функцыі ўскоснай мовы. Маўленне як прадмет адлюстравання. Сітуацыі маўленчых зносін. Узрастанне ролі маўленчага ўзроўню стылю ў творчасці пісьменнікаў-рэалістаў. Творчасць пісьменнікаў-класікаў як энцыклапедыя прыёмаў маўленчага выяўлення.

Лінгвістычная рэальнасць тэксту. Мастацкія магчымасці лексіка-марфалагічнай арганізацыі тэксту. Інтанацыйна-сінтаксічны ўзровень стылю. Фанетычныя сродкі (гукавыя паўторы, алітэрацыі, асанансы, паронімы) і іх мастацкія функцыі. Праблема самастойнай значнасці гукаў (фанем). Гукапіс у паэтыцы XX ст. Рытм як арганізаванасць маўленчага руху. Паняцце “дынаміка рытмавага існавання”. Дыскусійнасць азначэнняў рытму мастацкага тэксту. Значэнне рытмічнай арганізацыі тэксту ў паэтыцы XX ст.

Сувязь мастацкага слова з метадам і вобразнай канцэпцыяй асобы. Амбівалентнасць мастацкага слова: культываванне думкі, рацыянальнага пачатку і адначасова апеляцыя да пачуццёвага, псіхалагічнага пачатку. Іншасказальныя магчымасці мастацкага слова. Тропы. Тэорыя метафары.

ІХ. ГЕНЕЗІС МАСТАЦКАГА ТВОРА І ЛІТАРАТУРНАЙ ТВОРЧАСЦІ

Гісторыка-генетычны разгляд твора як даследаванне сукупнасці пазалітаратурных і ўнутрылітаратурных фактараў, якія садзейнічаюць з'яўленню мастацкага твора. Каузальныя і іманентныя перадумовы літаратурнай творчасці і іх суадносіны.

Разгляд твора ў парадэгме “гістарычная эпоха – аўтар – твор – чытач” як крыніца герменеўтычнага падыходу да мастацкага твора. Акцэнтаванне двух першых звенняў і рэдукцыя трэцяга. Абсалютызацыя пазамастацкіх фактараў творчасці рускай рэвалюцыйна-дэмакратычнай крытыкай XIX ст., псіхалагічнай школай і інш. Разгляд мастацкіх фактараў нямецкай рамантычнай эстэтыкай, Г.В.Ф. Гегелем. Крытыка аднабаковых герменеўтычна арыентаваных канцэпцый, якія імкнуцца тлумачыць твор у пэўным сацыякультурным ракурсе – выключна як феномен ідэй.

Процілеглы падыход да генезісу мастацкіх твораў. Абсалютызацыя трэцяга звяна абазначанай парадэгмы. Погляд на твор як на сістэму прыёмаў і сродкаў. Апалагеты “чыстага мастацтва” пра мастацкі твор як феномен мовы. Умацаванне ў сучасным літаратуразнаўстве пазіцыі літаратуразнаўцаў-філосафаў, якія трактуюць мастацкую творчасць як форму грамадскай свядомасці, бачаць, з аднаго боку, залежнасць твора ад пазамастацкіх фактараў, з другога – улічваюць уласна эстэтычную спецыфіку (М.М. Бахцін, Ю.М. Лотман, іх недагматычныя паслядоўнікі). М.М. Бахцін пра пазамастацкі генезіс літаратурна-мастацкіх форм.

Мастацкі твор як аб'ект і суб'ект уздзеяння літаратурных традыцый і ўплываў. Тыпалогія традыцый: традыцыі пазамастацкія і ўнутрылітаратурныя (перш за ўсё жанрава-стылёвыя). Законы фарміравання асобы, значэнне біяграфічных фактаў для літаратурнай дзейнасці – пытанні, якія ўзнікаюць на мяжы розных навуковых дысцыплін. Спалучэнне вывучэння літаратурных твораў з пункту гледжання іх генезісу з аналізам саміх твораў, са спасціжэннем іх рэальнага творчага патэнцыялу.

Генезіс літаратурнага твора з пункту гледжання кампаратывістыкі (параўнальнага літаратуразнаўства). Прадмет кампаратывістыкі. Недастатковасць параўнальнага падыходу да

высвятлення ўсяго спектра і кантэксту ўплываў, усіх крыніц генезісу твораў. Твор у кантэксце літаратурнага працэсу: асобны твор – сукупнасць твораў асобнага пісьменніка – нацыянальная літаратура – “міжлітаратурная супольнасць” – сусветная літаратура. Выдатны твор як перакрываючы розных уплываў: асобных, нацыянальных, міжнацыянальных – розных часоў, народаў і цывілізацый.

Народнасць літаратуры. Сучасныя ўяўленні пра катэгорыю народнасці ў літаратуразнаўстве. Народнасць беларускай літаратуры.

Уздзеянне на літаратурную творчасць архаічнага міфа і рытуала. Неаміфалагічнае літаратуразнаўства XX ст. Значэнне міфа для літаратурнай творчасці розных краін і эпох. Адрозненні міфалагічных вобразаў у мастацтве і літаратуры ад уласна міфаў. Дэміфалагізацыя як тэндэнцыя культуры новага часу. Міфалагізацыя і літаратура XX ст.

Дыялектыка традыцый і наватарства ў літаратуры. Стылізацыі. Рэмінісцэнцыі.

Х. СЛАВЕСНА-МАСТАЦКІ ТВОР У ГІСТОРЫКА- ФУНКЦЫЯНАЛЬНЫМ АСПЕКЦЕ

Мастацкая цэласнасць у сістэме “рэальнасць – аўтар – твор – чытач”. Твор як аб’ект успрымання. Заканамернасці і ўзроўні успрымання тэксту.

Прыкладны разгляд твораў мастацтва (з пазіцый сацыялогіі, псіхалогіі, педагогікі і г.д.), ілюстрацыйная функцыя твораў.

Даследаванне твора ў шырокім культурным кантэксце з мэтай вывучэння ўсіх форм грамадскай свядомасці ў іх адзінстве. Твор як прадмет гісторыі, эстэтыкі, філасофіі, культуралогіі.

Твор мастацтва і маральна-этычныя адносіны. Значнасць этычнага для эстэтычнага.

Твор як крыніца псіхалагічнай інфармацыі пра чалавека.

Уласна эстэтычны ўзровень твора.

Механізмы сатворчага суперажывання чытача. Творчая актыўнасць чытача. Здольнасць счытваць інфармацыю, размешчаную на ўсіх узроўнях твора. Закон рэдукцыі мастацкай інфармацыі, звязаная яе да даступнага мінімуму духоўна і эстэтычна неразвітай свядомасцю.

Існаванне літаратурных твораў у часе як бясконца чарга ідэалагічных пераакцэнтацый. Феномен зменлівасці ацэнак і рэпутацый твораў з цягам часу.

Элітарныя канцэпцыі мастацтва. Чытацкая эліта – масавы чытач. Класіка – масавая літаратура.

Інтэрпрэтацыя і навуковы аналіз: неабходнасць размежавання з улікам іх задач і функцый. Узаемасувязь эсэістычнай інтэрпрэтацыі і метадалагічна выверанага аналізу. Немагчымасць іх аўтаномнага існавання.

Сацыялогія літаратуры. Рэцэптыўная эстэтыка.

XI. ПСІХАЛАГІЗМ У ЛІТАРАТУРЫ

Паняцце псіхалагізму ў літаратуры. Разнастайныя аспекты псіхалагізму. Псіхалогія творчасці і псіхалогія ўспрымання мастацтва. Псіхааналіз, прадмет псіхааналізу (у тым ліку і літаратуразнаўчага) – сфера псіхічная, а не духоўна-эстэтычная.

Псіхалогія героя як эстэтычная структура персанажа. Відазмяненні форм і метадаў псіхалагізму ў гісторыі літаратуры. Логіка псіхалагізацыі літаратуры. Персанаж-маска ў фальклоры. Маральна-сацыяльны тып і яго адносіны да псіхалагізму. Прырода і функцыі супярэчнасцей у адлюстраванні душэўнага жыцця герояў у паэтыцы класіцызму і рамантызму. Псіхалагізм у раннім рэалізме. Псіхалагізм і характар. Ад тыпа да характару: заканамернасці росквіту псіхалагічнай прозы ў рэалізме.

Адлюстраванне жыцця душы ў сталым рэалізме. Сувязь псіхалагізму са шматступенчатасцю характару, які адлюстроўвае шматузроўненасць асобы. Непасрэдная сувязь псіхалагізму з духоўнай праблематыкай, псіхалагізм як спосаб (механізм) пастаноўкі і вырашэння духоўных праблем. Тэрміны “псіхалагічная проза”, “псіхалагічны раман”. Тыпалогія псіхалагізму: адкрыты псіхалагізм і тайны псіхалагізм. Сродкі і спосабы псіхалагічнага аналізу. Творчасць Л. Талстога і Ф. Дастаеўскага як узоры псіхалагічнага рэалізму. Эвалюцыя псіхалагізму. Канцэпцыя асобы і паэтыка псіхалагічнай прозы XX ст. Псіхалагізм у беларускай літаратуры. Традыцыі сусветнай літаратуры ў беларускай псіхалагічнай прозе.

XII. НАЦЫЯНАЛЬНАЕ ЯК ФАКТАР МАСТАЦКАСЦІ Ў ЛІТАРАТУРЫ

Нацыянальнае і формы грамадскай свядомасці. Псіхалагічнае і рацыянальнае ў нацыянальным.

Прырода нацыянальнага і прырода вобраза. Канцэпцыя “калектыўнага бессвядомага” і яго архетыпаў К.Г. Юнга. Вобраз “калектыўнага бессвядомага” і мастацкі вобраз. Літаратурны характар і нацыянальны характар.

Праблема нацыянальнай ідэнтыфікацыі літаратурна-мастацкіх твораў. Адносная аўтаномнасць менталітэта і мовы ў творы. Феномен

англа-, іспана-, французска-, рускамоўнай і іншых літаратур. Праблема сумяшчальнасці розных менталітэтаў і моў. Цэласная прырода твора і супярэчнасць *менталітэт – мова*. Адлюстраванне “калектыўнага бессвядомага” ў менталітэце і мове. Праблема “канвертуемасці” мастацкіх тэкстаў, перакладу з адной мовы на другую. Разнастайныя школы і прынцыпы мастацкіх перакладаў.

Нацыянальнае як фактар мастацкай каштоўнасці твора. Нацыянальнае як найбольш яркая і выразная форма агульначалавечага. Пераадоленне нацыянальнай абмежаванасці ў творах сусветнай класікі. Архетыпныя мадэлі сітуацый, канфліктаў, сюжэтных ходоў, матываў, характараў у творах сусветнай класікі. Тэндэнцыі “касмапалітызацыі” і “нацыяналізацыі” літаратуры. Самабытнасць літаратуры як абавязковы складнік мастацкай каштоўнасці.

Некарэктнасць падмены мастацкіх крытэрыяў нацыянальнымі. Момант нацыянальнай самаактуалізацыі ў творы. Нацыянальнае ў эстэтычных перажываннях і эстэтычным аналізе. Асаблівасці выяўлення нацыянальнага ў розных мастацкіх сістэмах, з’явах міжнацыянальных і сусветна значных: класіцызме, рамантызме, рэалізме, мадэрнізме, постмадэрнізме.

Нацыянальнае ў мастацкім творы як праблема сацыялогіі літаратуры.

ХІІІ. КРЫТЭРЫІ МАСТАЦКАСЦІ ЛІТАРАТУРНАГА ТВОРА

Праблема мастацкасці як аксіялагічна нарматыўнай катэгорыі. Сучасныя тэорыі мастацкіх крытэрыяў літаратурных твораў. Мастацкасць з пункту гледжання эстэцкіх і герменеўтычных канцэпцый. “Літаратура Вялікіх Ідэй” і літаратура як “чысты” феномен стылю, феномен мовы. Абгрунтаванне аб’ектыўных крытэрыяў глыбіні зместу і віртуознасці формы ў літаратуры.

Ісціна і прыгажосць у літаратуры. Формула мастацкай каштоўнасці: *прыгажосць – ісціна – дабро* (перасячэнне эстэтычнага, этычнага і філасофскага тыпаў свядомасці). Мастацкая каштоўнасць як філасофская катэгорыя.

Паняцце “патэнцыял мастацкасці”.

Эпоха рамантызму як перадумова літаратурнага развіцця ХІХ–ХХ стст. Літаратурны працэс Новага і Навейшага часу з пункту гледжання тэорыі мастацкай каштоўнасці.

Тыпалогія літаратур як розных відаў духоўна-эстэтычнай дзейнасці чалавека. Класічная літаратура. Фактары, якія вызначаюць прыналежнасць літаратурных твораў да класікі. Паняцце пра нацыянальную і сусветную класіку. “Вечныя” тэмы літаратуры

(мастацтва) і класіка. Эпахальныя (“вечныя”) вобразы сусветнай літаратуры.

Прафесійная, “добра зробленая” літаратура. Класіка і прыём.

Масавая літаратура. Забаўляльная функцыя масавай літаратуры, клішыраванне прыёмаў і сродкаў класікі.

Узаемасувязь і ўзаемаўзбагачэнне высокамастацкай і масавай літаратуры. Элітарная літаратура.

Феномен масавай культуры XX ст.

XIV. ПРЫНЦЫПЫ НАВУКОВАГА АНАЛІЗУ ЛІТАРАТУРНАГА ТВОРА

Крытэрыі навуковасці ў літаратуразнаўстве. Метадалогія літаратуразнаўства. Навуковасць і метадалогія. Метадалогія цэласнага эстэтычнага аналізу мастацкага твора як адзін з перспектыўных сучасных напрамкаў у літаратуразнаўстве.

Пераадоленне кардынальнай дыхатаміі літаратурнага твора: узаемапрысутнасць мастацкіх ідэй (сінанімічныя паняцці: мастацкі сэнс, мастацкі змест, аўтарская канцэпцыя, мастацкі свет, мастацкая карціна свету і г.д.) у стылі (сінанімічны рад: мастацкая форма, прыёмы і сродкі, паэтычная мова, паэтыка і г.д.). Стрыжнёвыя моманты цэласнага аналізу літаратурных твораў. Адзінства аналізу і сінтэзу ў любым даследчым акце. Разгляд кожнага даследуемага ўзроўню як часткі мастацкага цэлага.

Метадалагічная тэндэнцыя аналізу – пошук дамінантных стратэгіі мастацкай тыпізацыі, разгортванне іх на ўсіх узроўнях, выяўленне сувязі гэтых стратэгіі з рэаліямі, якія іх нарадзілі.

Спробы канцэптualaнага аб’яднання ўсіх назапашаных падыходаў да даследавання твораў як неабходны этап у развіцці літаратуразнаўчай навукі. Патрабаванні да сучаснага спецыяліста ў галіне тэорыі літаратуры.

СПІС ЛІТАРАТУРЫ

Асноўная:

1. Андреев, А.Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество: в 2 ч. / А.Н. Андреев. – Минск, 2004.
2. Бройтман, С.И. Теория литературы / С.И. Бройтман, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа. – М., 2003.
3. Гуляев, Н.А. Теория литературы / Н.А. Гуляев. – М., 1985.
4. Поспелов, Г.Н. Теория литературы / Г.Н. Поспелов. – М., 1978.
5. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., 1999.

Дадатковая:

1. Андреев, А.Н. Методология литературоведения / А.Н. Андреев. – Минск, 2004.
2. Балухатый, С.Д. Вопросы поэтики / С.Д. Балухатый. – Л., 1990.
3. Бароўка, В.Ю. Тэорыя літаратурнага працэсу / В.Ю. Бароўка. – Віцебск, 2001.
4. Бобринская, Е.А. Футуризм / Е.А. Бобринская. – М., 2000.
5. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М., 1989.
6. Власенко, Т.Л. Литература как форма авторского сознания / Т.Л. Власенко. – М., 1995.
7. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы / Б.М. Гаспаров. – М., 1994.
8. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – СПб., 1997.
9. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – СПб., 1997.
10. Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М.М. Гиршман. – М., 2002.
11. Грехнев, В.А. Словесный образ и литературное произведение / В.А. Грехнев. – М., 1998.
12. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А.Б. Есин. – М., 1998.
13. Есин, А.Б. Психологизм русской классической литературы. – М., 2003.
14. Женнет, Ж. Фигуры: в 2 т. / Ж. Женнет. – М., 1998.
15. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение / В.М. Жирмунский. – СПб., 1996.
16. Жолковский, А.К. Блуждающие сны: из истории русского модернизма / А.К. Жолковский. – М., 1992.
17. Жук, І.В. Празаічны тэкст: дынаміка рытмавага існавання / І.В. Жук. – Гродна, 2003.

18. Западное литературоведение XX века: энцикл. – М., 2004.
19. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.
20. Зинченко, В.Г. Методы изучения литературы: системный подход / В.Г. Зинченко, В.Т. Зусман, З.И. Кирнозе. – М., 2002.
21. Катыхева, Д.В. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / Д.В. Катыхева. – СПб., 2001.
22. Корецкая, И.В. Литература в кругу искусств / И.В. Корецкая. – М., 2001.
23. Кормилов, С.И. Основные понятия теории литературы / С.И. Кормилов. – М., 1999.
24. Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
25. Левитан, Л.С. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л.С. Левитан, Л.М. Цилевич. – Рига, 1990.
26. Лекманов, О.А. Книга об акмеизме / О.А. Лекманов. – М., 2001.
27. Лосев, А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – Киев, 1994.
28. Лявонава, Е. Плыні і постаці / Е. Лявонава. – Мінск, 2002.
29. Минц, З.Г. Поэтика символизма / З.Г. Минц. – СПб., 2000.
30. Современное зарубежное литературоведение; под ред. И.П. Ильина. – М., 1996.
31. Тамарченко, Н.Д. Теория литературных родов и жанров, эпика / Н.Д. Тамарченко. – Тверь, 2001.
32. Тычына, М.А. Карані і крона: фальклор і літаратура / М.А. Тычына. – 2-е вид. – Мінск, 2002.
33. Чернец, Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М., 1982.
34. Шкловский, В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М., 1983.
35. Эсалнек, А.Я. Основы литературоведения: анализ художественного произведения / А.Я. Эсалнек. – М., 2001.

ТЭМАТЫЧНЫ ЗМЕСТ КУРСА

ТЭОРЫЯ ЛІТАРАТУРЫ ЯК НАВУКА

1. Паняцце пра тэорыю літаратуры.
2. Структура тэорыі літаратуры.
3. Сувязь тэорыі літаратуры з іншымі навукамі.

Тэорыя літаратуры – адна з цэнтральных літаратуразнаўчых дысцыплін. Яна займаецца выпрацоўкай сістэмы навуковых паняццяў аб мастацкай літаратуры: вызначае прадмет літаратуразнаўства, асаблівасці зместу і формы літаратурных твораў, сувязь літаратуры з навукай, відамі мастацтва, з галінамі грамадскага жыцця, суадносіны літаратуразнаўства з іншымі навукамі, характарызуе ўнутраную разнастайнасць мастацкай літаратуры, заканамернасці і формы літаратурнага працэсу. Тэорыя літаратуры забяспечвае навуковымі тэрмінамі і метадалогіяй дапаможныя і асноўныя літаратуразнаўчыя дысцыпліны, абагульняе практыку сучаснага літаратурнага працэсу і творчасць пісьменнікаў-класікаў.

Тэорыя літаратуры падзяляецца на эстэтыку літаратуры, паэтыку, тэорыю літаратурнага працэсу. Эстэтыка літаратуры вывучае эстэтычную прыроду мастацтва слова, разглядае паняцці мастацкасці, прыгожага, эстэтычнага ідэала, светапогляду, прынцыпы ацэнкі і аналізу літаратурных з’яў, вывучае месца і ролю літаратуры ў грамадстве, становішча ў сістэме культуры, сувязь светапогляду мастака з мастацкай творчасцю, дыялектыку аб’ектыўнага і суб’ектыўнага, асабістага і агульнага ў мастацкай творчасці, месца і ролю літаратуры як сродку адлюстравання і пераўтварэння жыцця па законах прыгажосці. Паэтыка даследуе структуру, характэрныя асаблівасці і змястоўнасць літаратурных твораў. Тэорыя літаратурнага працэсу вывучае функцыі ў гістарычным плане жанравых форм, літаратурных плыней, напрамкаў, метадаў, узаемадзеянні паміж літаратарамі і літаратурамі розных народаў, стыль і яго суадносіны з метадам.

Тэорыя літаратуры – адкрытая навуковая дысцыпліна, якая цесна звязана з філасофіяй, эстэтыкай, культуралогіяй, сацыялогіяй, псіхалогіяй, лінгвістыкай, біялогіяй, матэматыкай, біяфізікай.

СЕМІЯТЫЧНАЯ ПРЫРОДА ЛІТАРАТУРЫ

1. Паняцце знакаваасці мастацтва.
2. Мастацтва слова як другасная мастацкая сістэма.
3. Паняцце аб мастацкай мове (стылі).
4. Структура мастацкага тэксту:
 - а) структура аб'ектнай арганізацыі;
 - б) структура суб'ектнай арганізацыі.

Любая праца са знакамі семіятычная (ад ст.-гр. *sema* – знак). Літаратура – таксама знакавая дзейнасць. У якасці знакаў тут могуць выступаць найперш спецыяльныя сігналы, выпрацаваныя людзьмі для камунікацыі (слова, напрыклад). У якасці семіятычнай дзейнасці мастацтва сваімі каранямі зыходзіць да магічнага абраду, які замяшчаў аб'екты і сутнасці, на якія накіроўваліся магічныя дзеянні. Аднак па сваёй прыродзе знакі не зводзяцца да замяшчальнікаў матэрыяльных з'яў. Рэчы, штучныя сігналы (напрыклад, літары) ці істоты (людзі, але не ў якасці асоб) становяцца знакамі, калі ўступаюць у адносіны асобага парадку – семіятычныя. Кожны знак мае тры бакі: азначальны бок – сігнальнае імя, значэнне знака і актуалізуемы – яго сэнс. Сігнал – гэта адносіны знака да пэўнай мовы, калі няма адпаведнай мовы, то няма і знака, знак канвенцыйны. Значэнне – гэта адносіны знака да рэчаіснасці, якая пры гэтым неабавязкова з'яўляецца рэальнай. Каб служыць знакам, замяшчальнік павінен быць рэфэрэнтным, суадносіцца з рэчаіснасцю. Значэнне знака – гэта мадэль нейкай жыццёвай з'явы. Сэнс – гэта адносіны знака да свядомасці, якая здольная распазнаваць не толькі асобныя знакі мовы, але і ўпарадкаваныя канфігурацыі знакаў.

Літаратура карыстаецца гатовай, сфарміраванай і найбольш дасканалай семіятычнай сістэмай – натуральнай чалавечай мовай – для таго, каб ствараць тэксты, якія належаць другаснай знакавай сістэме. Літаратурныя тэксты звернуты да нашай свядомасці праз пасрэдніцтва нашага ўнутранага зроку, унутранага слыху і ў форме ўнутранага маўлення нашага суперажывання героям. Такое ўздзеянне арганізавана семіятычнай дзейнасцю аўтара, які з першасных выказванняў стварае другаснае. Каб сукупнасць знакаў прадставала тэкстам, патрэбна наяўнасць трох умоў: знешняга афармлення ў знакавым матэрыяле, што адрознівае тэксты ад карцін уяўлення; прасторавай ці часовай адмежаванасці, што адрознівае тэксты ў якасці знакавых комплексаў ад бязмежных знакавых комплексаў, якімі з'яўляюцца мовы; унутранай структурнасці, гэтым тэкст адрозніваецца ад алфавіта ці выпадковага набору знакаў.

Любы знак, акрамя семантычнасці (здольнасці суадносіцца з замяшчаемай рэальнасцю), валодае дзвюма структураўтваральнымі

якасцямі – сінтагматычнасцю і парадыгматычнасцю. Сінтагматычнасць – здольнасць знака да канструктыўнага спалучэння з іншымі знакамі, што садзейнічае ўзнікненню тэксту. Парадыгматычнасць – здольнасць да выбарачнага размежавання з іншымі знакамі, што забяспечвае ўзнікненне сэнсу ў тэксце.

Чытацкае ўспрыманне тэксту – рэканструкцыя сэнсу. Наяўнасць у мастацкім тэксце ўласнай, іманентнай мовы звычайна асэнсоўваецца праз катэгорыю стылю. Усе мастацкія мовы (стылі) могуць тыпалагічна размяжоўвацца па дамінантным канструктыўным тыпе іншасказальнасці. Мастацкая мова як другасная знакавая сістэма функцыянуе праз пераадоленне, дэфармацыю першаснай сістэмы знакаў натуральнай мовы. Гэтым і ствараецца іншасказальнасць як семіятычная ўласцівасць мастацкіх тэкстаў.

Іншасказальнасць мае на мэце выцясненне значэнняў першаснай мовы сэнсамі, якія трэба дэшыфраваць. Так, *ганарысты парсюк* не азначае жывёлу, у рамках мастацкага выказвання ён маніфестуе пэўны сэнс (канцэпт ганарыстасці і самазадаваленасці). Эмблема па сваёй сутнасці складаецца ў рэзкім пашырэнні значэнняў моўнага знака пры захаванні яго зыходнага зместу. Так, “болдзінская восень” у дачыненні да нейкага чалавека азначае плённы перыяд у яго жыцці. Сімвал проціпастаўлены эмблеме як канструктыўнаму прынцыпу іншасказальнасці. Захоўваючы зыходнае значэнне моўнага знака, сімвалізацыя пашырае сферу яго сэнсу. Гратэск процілеглы алегорыі і заснаваны на абыграванні значэнняў першаснай мовы, што прыводзіць да выцяснення сэнсу, замяшчэння яго суб’ектыўнай значнасцю.

Звычайны тэкст, з пункту гледжання семіётыкі, характарызуецца сваёй сінтагматыкай (узаемаразмешчанасцю знакаў), а мова – парадыгматыкай (іх варыятыўнасцю), знакавы ж бок літаратурнага твора ў роўнай ступені характарызуецца і тым і другім. Існуе суб’ектная (хто і як гаворыць) і аб’ектная (што і пра што гаворыцца) сінтагматычная арганізаванасць знакавага матэрыялу літаратурных твораў (творы выяўленчых мастацтваў надзелены відавочна аб’ектнай арганізацыяй, музыка – толькі суб’ектнай).

Аб’ектная арганізацыя структурных адносін другаснай знакавай сістэмы звернута непасрэдна да ўнутранага зроку чытача. Гэта нелінгвістычная ўпарадкаванасць семантыкі лінгвістычных адзінак маўлення ёсць арганізацыя ментальнага сузірання чытачом уяўляемай рэальнасці твора. Суб’ектная арганізацыя літаратурнага твора складаецца ў нелінгвістычнай упарадкаванасці лексічных, сінтаксічных, фаналагічных моўных адзінак, звернутага да ўнутранага слыху і ўнутранага маўлення чытача. Сінтагматычная арганізаванасць тэксту азначае яго сегментаванасць: сцісканне, ушчыльненне

знакавага матэрыялу ў знакавыя комплексы і канструктыўнае размежаванне такіх комплексаў у межах цэлага выказвання.

Канструктыўную аснову аб'ектнай арганізацыі літаратурных тэкстаў складае паслядоўнасць эпізодаў, якія вылучаюцца месцам, часам дзеяння і складам удзельнікаў. Межы двух суседніх эпізодаў – пераносы ў прасторы, перарывы ў часе і ў складзе персанажаў. Факультатыўнымі сігналамі граніцы эпізодаў звычайна выступаюць абзацы.

Знакаваасць упарадкаванасці выказвання ў сістэму эпізодаў заключаецца ў тым, што любую жыццёвую сітуацыю можна перадаць мноствам варыянтаў. Перавага таго ці іншага набору эпізодаў заключае пэўны сэнс. Апрача сістэмы эпізодаў аб'ектная арганізацыя маўленчага знакавага матэрыялу ў літаратуры нараджае два ўзроўні – дэталізацыю і генералізацыю. На ўзроўні дэталізацыі, ці факалізацыі, мастацкі тэкст – паслядоўнасць сегментаў маўлення і мастацка значнай сістэмы кадраў унутранага зроку, дзе кожны кадр характарызуецца адзінствам пункту погляду. На ўзроўні генералізацыі мы выяўляем у тэксце ўнутранае прасторава-часовае адзінства светабачання (круагляд або сістэму круаглядаў), у межах якога адбываецца змена пунктаў погляду ці дынаміка эпізода. Гэты глыбінны ўзровень аб'ектнай структуры прадстае як сістэма хранатопаў.

Асноўнай, фундаментальнай канструкцыяй суб'ектнай арганізацыі літаратурных твораў выступае сістэма ўнутрытэкставых выказванняў, або дыскурсаў. Структурнай адзінкай гэтага ўзроўню з'яўляецца частка тэксту, якая характарызуецца адзінствам суб'екта і спосабу выказвання. Змена суб'екта маўлення (хто гаворыць у працэсе паслядоўнага нарошчвання тэксту) – найбольш відавочная мяжа паміж двума суседнімі сегментамі суб'ектнай арганізацыі. Разнастайныя спосабы выказвання – гэта спецыфічныя кампаненты цытатнага тыпу (пісьмо, дзённікавыя запісы, дакументы), асноўныя кампазіцыйныя формы апавядання, дыялагічныя рэплікі, медытатыўныя разважанні.

ЭСТЭТЫЧНАЯ ПРЫРОДА ЛІТАРАТУРЫ

1. Эстэтычныя адносіны.
2. Эстэтычная дзейнасць.

Эстэтычныя адносіны чалавека да рэчаіснасці нярэдка абмяжоўваюць любаваннем прыгожым, слова “эстэтыка” паходзіць ад “эстэтэс” – той, хто адчувае. Эстэтычнае – эмацыянальная рэфлексія, перажыванне перажывання. Эстэтычнае перажыванне інтэрсуб'ектыўнае: у сваёй унутранай дыялагізаванасці эмацыянальная рэфлексія арыентаваная на тое суб'ектыўнае, што

можна знайсці ў кожным чалавеку. Эстэтычныя адносіны – адзінства каштоўнаснага і пазнавальнага.

Мастацтва – вышэйшая форма эстэтычных адносін, эстэтычная дзейнасць накіравана не на матэрыял, з якога робяцца тэксты (уласціvasць семіятычнай дзейнасці), а на жыццёвы змест першасных перажыванняў. Мастацкі вобраз – гэта фікцыя, прывід, што не існуе ў першаснай рэальнасці, але існуе ва ўяўленні, у другаснай рэальнасці, аднак прывіднасць вобраза ў мастацтве надзелена семіятычнай прыродай: ён належыць да пэўнай сістэмы вобразаў, якая выступае ў ролі мастацкай мовы; служыць аналагам нейкай рэчаіснасці; валодае пэўнай канцэптуальнасцю (зместам). Эстэтычны змест эмацыйнай рэфлексіі набывае ў мастацтве вобразную форму творчага ўяўлення: увядзення, канструявання новай рэальнасці. Другаснае перажыванне (эмацыйная рэфлексія) ажыццяўляецца толькі ва ўмовах другаснай (прыдуманай) рэальнасці. Нават самае жыццёпадобнае мастацтва канвенцыйнае (умоўнае), бо яно заклікана абуджаць не прамыя эмацыйныя афекты, а іх абумоўленыя, тэкстуальныя апасродкаваныя рэфлексіі: перажыванні перажыванняў. Закон умоўнасці – першы закон мастацтва. Эстэтычнае пераафармленне – канвенцыйнае ацальненне – наданне завершавасці і засяроджанасці, поўная завершанасць дасягаецца толькі ва ўяўленні. У якасці тэксту твор мастацтва належыць першаснай рэальнасці жыцця, таму некаторыя тэксты застаюцца незавершанымі (“Яўгеній Анегін”), але выдуманы свет патрабуе завершанасці. Закон цэласнасці – другі важны закон мастацтва.

Завершанасць і засяроджанасць выдуманнага свету дасягаюцца дзякуючы наяўнасці ў яго каштоўнаснага цэнтра, які ў паўсядзённай плыні жыцця адсутнічае. Такі цэнтр – герой, да якога аўтар ставіцца як да паўнаwartаснага “я”. Героямі літаратурнага твора могуць быць не толькі людзі, але яны прадстаюць у акаляючай іх выдуманай рэальнасці носьбітамі ўнутранага “я” – спецыфічна чалавечага спосабу існавання. Некаторыя літаратурныя героі выступаюць не ў ролі каштоўнаснага цэнтра, а ў функцыі абставін, якія атачаюць гэты цэнтр. “Я” і “свет” – усеагульныя полюсы чалавечага быцця, які кожны складае ў агульную карціну свайго жыцця ў адпаведнасці з тыпамі эстэтычнага завяршэння.

Твор мастацтва характарызуецца пэўным модусам мастацкасці, пэўным ладам эстэтычнай завершанасці з адпаведным героем і сітуацыяй, аўтарскай пазіцыяй, чытацкім успрыманнем, унутрана адзінай сістэмай каштоўнасцей, паэтыкай. Дамастацкая міфалагічная свядомасць не ведае асобу як суб’ект самавызначэння, адкрыццё і паступовае асваенне чалавекам унутранага боку быцця – думкі, індывідуальнай душы-асобы і звышасабовай адухоўленасці жыцця – прыводзіць да ўзнікнення на глебе міфа філасофіі, мастацтва, рэлігіі.

Міф – вобразная мадэль светаўладкавання. Мастацкае мысленне пачынаецца з усведамлення няпоўнага супадзення самавызначэння чалавека (унутраная мяжа асобы) і яе ролі ў светабудове – лёсе (знешняя мяжа асобы). Захапленне (эстэтычныя адносіны) выклікаюць подзвігі, выключныя выпадкі супадзення гэтых момантаў: сумяшчэнне ўнутранай і знешняй граніц экзістэнцыі. Паэтызацыя подзвігаў, апяванне герояў садзейнічала нараджэнню старажытнейшага модусу мастацкасці – *геройкі*, акрамя яго існуюць яшчэ такія модусы мастацкасці, як *сатырычны, трагічны, камічны, ідылічны, элегічны, драматычны, іранічны*. Пачынаючы з літаратуры рамантызму, розныя модусы мастацкасці нярэдка сустракаюцца ў межах аднаго тэксту. У такім выпадку эстэтычная цэласнасць дасягаецца пры ўмове, што адна са стратэгіі становіцца дамінантнай.

КАМУНІКАТЫЎНАЯ ПРЫРОДА ЛІТАРАТУРЫ

1. Літаратура як спосаб духоўнага абмену.
2. Камунікатыўныя стратэгіі мастацкага пісьма.
3. Парадыгмы мастацкасці.

У трактаце “Што такое мастацтва” Л. Талстой адзначыў, што мастацтва – гэта спосаб духоўнага ўзаемадзеяння людзей. Літаратурны твор мае свайго адрасата. Па адносінах да героя (эстэтычнага аб’екта твора) пазіцыя адрасата – гэта пазіцыя суперажывання: пазнавання ва ўмоўнасцях уяўлення аналагаў жыццёвых рэалій. Па адносінах да эстэтычнага суб’екта – гэта пазіцыя сатворчасці: прызнанне творчай волі аўтара ў цэласнай завершанасці інтэнцыйнага свету і яго носбіта – тэксту. Суперажыванне і сатворчасць – у многім процілеглыя духоўныя намаганні. Першае без другога ідзе па шляху найўна-рэалістычнага ўспрымання, уласцівага дзецям і ігнаруючага ўмоўнасць і канцэптуальную значнасць прыдуманай мастацкай рэальнасці. Другое без першага зводзіць успрыманне да гульні з чужым тэкстам. Адэкватнае ўспрыманне – гэта дынамічная раўнавага суперажывання і сатворчасці.

Пісьменнік – першы чытач уласнага тэксту, арганізатар камунікатыўнай падзеі. Яго намаганнямі нараджаецца не толькі тэкст, не толькі віртуальная рэальнасць мастацкага свету, што складае рэферэнтную функцыю тэксту, але і віртуальная фігура аўтара, якая выступае крэатыўнай функцыяй дадзенага тэксту, пісьменнік стварае таксама і віртуальную інстанцыю адрасата, рэцэптыўную функцыю тэксту. Па словах У. Эка, пісьменніцтва – заўсёды канструяванне самім тэкстам свайго ідэальнага чытача. Рэальны чытач літаратурнага

тэксту – рэалізатар арганізуемай і накіроўваемай фігурай аўтара эстэтычнай камунікатыўнай падзеі.

Стварэнне літаратурнага твора па сваіх камунікатыўных параметрах нагадвае ўзаемаадносіны людзей, якія адбываюцца ў розных жанрах. Жанр аб'ядноўвае суб'екта і адрасата выказвання па адносінах да прадмета размовы, вызначаецца прадметам, мэтай і сітуацыяй выказвання. Камунікатыўная стратэгія – гэта пазіцыянаванне крэатыўнага (хто гаворыць), рэферэнтнага (прадмет размовы) і рэцэптыўнага (каму гавораць) бакоў зносін. Тыповыя камунікатыўныя стратэгіі, якія рэалізуюцца ў розных жанрах, што адносяцца да розных твораў, – гэта міфалагічны сказ, прытча, анекдот, жыццеапісанне.

Прадметна-сэнсавыя канвенцыі, якія вызначаюць камунікатыўную стратэгію таго ці іншага жанру, прадстаўляюць традыцыйныя для яго канцэпты героя і карціны свету. Рэферэнтная кампетэнцыя тэксту – гэта быццёвая канцэпцыя персанажа. Самай архаічнай у гісторыі літаратуры з'яўляецца прэцэдэнтная, рытуальная карціна свету, якая прыйшла з міфа: фатальна непазбежны кругаварот быцця, дзе кожны надзелены лёсам, кампетэнцыя гераічнага актанта зводзіцца да рэалізацыі пэўнага прызначэння. Карціна свету, якая мадэлюецца прытчай, імператыўная карціна свету, дзе персанажам пры выбары ажыццяўляецца ці пераступаецца не прадвызначанасць лёсу, а пэўны маральны закон, дзейныя асобы – не аб'екты назірання, а суб'екты этычнага выбару. Анекдот узнаўляе аказіянальную, рэлятывісцкую, казусную карціну свету, якая непрадказальнасцю высмейвае фатальную ці імператыўную рытуальнасць, зададзенасць у чалавечых адносінах. Анекдот не прызнае стабільнага светапарадку, жыццё, паводле анекдота, – гульня выпадку. Герой жыццеапісання можа быць ці не быць суб'ектам ролевага дзеяння, ці суб'ектыўнага этычнага выбару, ці суб'ектам ініцыятыўнага самавыяўлення, ён – носьбіт і рэалізатар самабытнага сэнсу жыцця, суб'ект самавызначэння.

Паведамленне можа мець розны камунікатыўны статус: ведаў, пераканання, думкі, разумення. У сітуацыі перадачы сказу суб'ект дыскусіі валодае даставернымі ведамі; той, хто гаворыць, – толькі выканаўца перадаваемага тэксту. У камунікатыўнай стратэгіі сітуацыі прытчы крэатыўная кампетэнцыя гаворачага складаецца з наяўнасці ў яго пераканання, якое арганізуе ментарскі дыкурс. Крэатыўная кампетэнцыя апавядальніка анекдота – недаставерныя веды, што па камунікатыўным статусе тоесна думцы, адсюль істотная залежнасць анекдота не толькі ад зместу, але і ад майстэрства апавядальніка. Для паўнаважнага аўтарства суб'екту біяграфічнага дыскурсу патрэбна разуменне расказваемага жыцця як напоўненага пэўным сэнсам.

Устаноўка на раскрыццё ўстаноўленага ведамі ці перакананнем значэння пэўнай біяграфіі на выкладанне ўласнага яе разумення прыводзіць да інтанацыі даверлівай гутаркі аўтара з чытачом.

Любое выказванне характарызуецца пэўным пазіцыянаваннем адрасата, якое вызначаецца яго кампетэнтнасцю. У сказе пастулюецца адрасат, які займае пазіцыю ўнутрана прыпадабняльнага далучэння да агульнанароднай хвалы, хулы, славы, надзеленага рэпрадуктыўнай кампетэнтнасцю, якая заключае ў сабе адносіны да паведамляемага як несумненна даставернага і здольнасць захавання і перадачы гэтых ведаў аналагічнаму адрасату. Кампетэнтнасць успрымання з боку адрасата прытчы рэгулятыўная, гэта пазіцыя актыўнага прыманья. Унутраная актыўнасць адрасата рэгламентуецца. Рэцэптыўная кампетэнцыя анекдота пастулюе з боку адрасата пазіцыю сатворчасці, ініцыятыўнай гульні меркаванняў, ад слухача патрабуецца наяўнасць пачуцця гумару, анекдот павінен захапляць, забаўляць, прапаноўваць пазіцыю ўнутрана карнавальнага стаўлення да паведамляемага. Біяграфічны дыкурс заключае ў сабе рэцэптыўную кампетэнцыю даверу да чужога слова, адрасат біяграфічнага дыкурса павінен валодаць праектыўнай кампетэнтнасцю апасродкаванага пазнавання сябе – у іншых, іншага – у сабе.

Мастацкая рэальнасць літаратурнага дыкурса інтэрсуб'ектыўная па прычыне семантычнай канвенцыйнасці і эстэтычнай інтэнцыйнасці. Мастацкасць – не толькі форма, але яшчэ і камунікатыўны змест эстэтычнага ўспрымання формы. Парадыгма мастацкасці – сукупнасць перакананняў, каштоўнасцей, тэхнічных сродкаў і г.д., якая характэрная для пэўнай агульнасці. Мастацкія напрамкі (парадыгмы мастацкасці) аб'ядноўваюць не толькі пісьменнікаў, але і чытачоў. Змена парадыгмы мастацкасці адбываецца ў выніку змены суб'екта, прадмета і адрасата мастацкай дзейнасці, якая вынікае са змены разумення самой прыроды гэтай дзейнасці.

Рэфлектыўны традыцыяналізм – першапачатковая парадыгма мастацкасці. З боку суб'екта мастацкай дзейнасці мастацтва – гэта рамесніцкая дзейнасць па правілах, мастак – гэта майстар, крытэрыў мастацкасці – жанравая правільнасць тэксту. Адрасату мастацкай дзейнасці адводзіцца роля эксперта, які ведае тыя ж правілы, што і майстар. **Крэатывізм** разглядае мастацтва як творчасць. Мастацкі твор усведамляецца як фікцыя, плён творчага ўяўлення. Вызначальнымі адносінамі мастацкасці становяцца *аўтар – герой*. Субпарадыгмамі креатывізму сталі перадрамантызм, рамантызм, пострамантызм. Перадрамантызм – дзейнасць па пэўных правілах успрымаецца як факультатыўная прыкмета мастацтва, мастацтва павінна паказваць прыгажосць, гармонію, прыемныя адчуванні і г.д. На змену імператыву майстэрства прыходзіць імператыў густу.

Пазіцыя адрасата – пазіцыя спачування, суперажываня. Чытач у межах гэтай парадыгмы – эмацыйнае рэха аўтара. Рамантызм – мастацкая культура антынарматыўнай свядомасці, дзе мастацтва – гэта ўмоўна-гульнёвая жыццятворчасць, дамінуючы крытэрыі мастацкасці – арыгінальнасць: смеласць у парушэнні стэрэатыпаў мастацкага мыслення і мастацкага пісьма, на змену катэгорыі жанру прыходзіць катэгорыя стылю, індывідуальнай мастацкай мовы. Пострамантызм зыходзіць з таго, што творчы працэс пісьменніка – гэта пазнанне чужога “я” і самапазнанне. З пазіцыі класічнага рэалізму твор мастацтва – вобразны аналаг рэчаіснасці, якая набывае значнасць звыштэксту. На змену майстэрству, густу, арыгінальнасці прыходзіць пранікнёнасць як імператыў мастацкай творчасці. Ад чытача патрабуецца пранікнёнасць у адносінах да чужога “я”. У **мадэрнізме** мастацкая дзейнасць усведамляецца як дзейнасць, накіраваная на чужую свядомасць, сапраўдны прадмет такой дзейнасці – адрасат, а не аб’ект уяўлення ці знакавы матэрыял тэксту. Суб’ект мастацкай дзейнасці – арганізатар камунікатыўнай падзеі, адрасат мастацкай дзейнасці – рэалізатар камунікатыўнай падзеі. Вызначальнымі адносінамі мастацкай культуры ў межах мадэрнісцкай парадыгмы з’яўляюцца адносіны *аўтар – чытач*, што ператвараюць эфектыўнасць уздзеяння на ўспрымаючую свядомасць у вызначальны крытэрыі мастацкасці. Мноства камунікатыўных стратэгіяў уздзеяння на адрасата – прынцыповая рыса дадзенай стадыі ў развіцці мастацтва. Мадэрнізм уключае чатыры паралельныя субпарадыгмы: неапрымітывізм (зваротная стратэгія няўмелага, найўнага пісьма, арыентаванага на архаічныя культурныя мадэлі); сацрэалізм (зарадзіўся ў пралетарскай культуры пачатку ХХ стагоддзя як імператыўная стратэгія ангажаванага, ідэалагічна актыўнага, палітызаванага пісьма); неатрадыцыяналізм (пачатак яму быў пакладзены рускімі акмеістамі, Эліётам, Рыльке і інш. з салідарысцкай стратэгіяй канвергентнага пісьма як дыялога згоды). **Постмадэрнізм** заснаваны на парадаксальным сумяшчэнні разнастайных камунікатыўных стратэгіяў.

ЛІТАРАТУРА ЯК ВІД МАСТАЦТВА

1. Мастацтва як стварэнне эстэтычных каштоўнасцей і як пазнавальная дзейнасць.
2. Тэматыка мастацкіх твораў.
3. Спецыфіка мастацкай літаратуры.

Мастацтва – адна з форм грамадскай свядомасці, спецыфічная галіна асваення свету, пазнання навакольнай рэчаіснасці па законах прыгажосці. Мастацтвам таксама называюць і вынік гэтай дзейнасці.

Тры важныя аспекты мастацкай дзейнасці – эстэтычны, пазнавальны, светасузіральны. Мастацтва – з’ява эстэтычная. У першапачатковым значэнні “эстэтычнае” – тое, што спасцігаецца зрокам і слыхам. Эстэтычная дзейнасць – сузіранне адзінкавых прадметаў, якія спасцігаюцца як нешта завершанае і цэлае. Эстэтычнае мае два непадзельныя бакі – аб’ектыўны (прадметны) і суб’ектыўны (эмацыянальны). Эстэтычныя адносіны стымулююць зносіны паміж людзьмі, вырашаюць канфлікты, дапамагаюць у стрэсавай сітуацыі. Спасціжэнне ў творах мастацтва пазалітаратурнай рэальнасці ў розныя эпохі адбывалася па-рознаму.

Гістарычна першым вопытам разгляду мастацкай творчасці стала тэорыя прыпадабнення (мімесісу). Першапачатковым прыпадабненнем называюць прыпадабненне да чалавечых рухаў. Тэорыя прыпадабнення захоўвала свае пазіцыі да XVIII стагоддзя. У эпоху элінізму абазначылася, а ў Сярэднявеччы ўзмацнілася канцэпцыя пазнаваўчага пачатку мастацтва: мастацкая творчасць стала ўсведамляцца не толькі як узнаўленне адзінкавых прадметаў, але і як узыходжанне да універсальных сутнасцей, быццёнай і сэнсавай. У эстэтыцы рамантыкаў і сімвалістаў мастацкая творчасць разглядалася як вечнае сімвалізаванне, у XIX стагоддзі замацавалася канцэпцыя мастацтва як пазнання, яна абаяпіралася на вопыт рэалістычнай творчасці. У цэнтры гэтай канцэпцыі – вобраз чалавека ў мастацтве, актуальныя паняцці – характар і тып. Тэрміны “прыпадабненне”, “сімвалізацыя”, “тып”, “характар” канстатуюць розныя аспекты сувязей мастацтва з памастацкай рэальнасцю, але ніводны з іх не арыентуе навуковую думку на універсальнасць, уласна тэарэтычную характарыстыку пазнавальнасці мастацкіх твораў, гэтую ролю ў многім выконвае тэрмін “тэма”. “Thema” ў перакладзе са старажытнагрэчаскай мовы – “тое, што пакладзена ў аснову”. Тэмы – найбольш істотныя кампаненты мастацкай структуры, аспекты формы, апорныя прыёмы (паэты-сентыменталісты – “сум”, “змрок”), фундамент мастацкага твора. Мастацкая тэматыка шматпланавая, асноўныя тыпы тэм: анталагічныя і антрапалагічныя універсаліі; лакальныя (а часам і маштабныя) культурна-гістарычныя з’явы; феномены індывідуальнага жыцця ў іх самакаштоўнасці.

Літаратура – від мастацтва, яе адметнасць выяўляецца на ўзроўні мастацкага ўзнаўлення, суб’екта творчага асваення жыцця, на ўзроўні формы. Літаратура мае справу з індывідуальнымі праявамі агульнага. Літаратуры ўласціва жывая цэласнасць адлюстравання. Суб’ектыўнае асваенне свету літаратурай у значна большай ступені насычана думкамі і адбываецца цалкам ва ўнутраным свеце пісьменніка, у яго творчым уяўленні ў форме сузірання, пачуцця. Гэтаму адпавядае матэрыяльны сродак узнаўлення мастацкага свету –

мова. Слова ў літаратуры гнуткае, рухомае, зменлівае. Літаратура больш за іншыя віды мастацтва насычана думкамі і ўзнаўляе свой мастацкі змест у слове, гэта збліжае яе з навуковымі ведамі, ідэалагічнымі поглядамі, дзе змест таксама раскрываецца ў слове. Літаратура па нагляднасці ўступае выяўленчым відам мастацтва, але мае істотную перавагу ў шырыні і глыбіні адлюстравання жыцця.

ВОБРАЗ ЯК АСОБАЯ МОВА КУЛЬТУРЫ

1. Вобраз і вобразнасць.
2. Вобраз і знак.
3. Архетып.

Літаратура – вобразная форма адлюстравання рэчаіснасці. Для філосафаў і псіхолагаў вобразы – канкрэтныя ўяўленні, гэта значыць, адлюстраванне чалавечай свядомасцю адзінкавых прадметаў, з’яў, фактаў, падзей у іх пачуццёва ўспрымаемым абліччы. Вобразы процістаяць абстрактным паняццям, якія фіксуюць агульныя ўласцівасці рэальнасці, ігнаруючы індывідуальныя рысы. У тэорыі мастацтва адрозніваюць вобразы навукова-ілюстрацыйныя, фактаграфічныя, мастацкія.

Вобраз часта называюць асобай мовай культуры, бо гэта спецыфічны спосаб перадачы бытавой, навуковай, мастацкай інфармацыі, якая, з аднаго боку, успрымаецца пачуццямі, а з другога – мае канцэптуальныя параметры.

Мастацкі вобраз – канкрэтная і ў той жа час абагульненая карціна чалавечага жыцця, створаная пры дапамозе фантазіі. Мастацкі вобраз вызначае спецыфіку мастацтва: навука адлюстроўвае свет пры дапамозе лагічных паняццяў, абагульненняў, мастацтва раскрывае яго ў канкрэтна-пачуццёвай форме, якая спалучае агульнае з індывідуальным, рацыянальнае з эмацыянальным, усеагульнае з адзінкавым.

Традыцыйна спецыфіка мастацкага вобраза вызначаецца ў адносінах да рэчаіснасці і працэсу мыслення. Як адлюстраванне рэчаіснасці вобраз надзелены пэўнай даставернасцю, прасторава-часавай працягласцю, прадметнай закончанасцю. Але вобраз не змешваецца з рэальнымі аб’ектамі, бо ён выключаны з эмпірычнай прасторы і часу, абмежаваны рамкамі ўмоўнасці ад навакольнага свету і належыць унутранаму ілюзорнаму свету твора.

Літаратура – часавы, дынамічны від мастацтва. Літаратурны вобраз разгортваецца ў часе як паслядоўнасць тэксту, сваім зместам ён узнаўляе прасторава-часавую карціну свету ў яе сімволіка-ідэалагічным каштоўнасным аспекце. Мастацкаму вобразу ўласцівы

самарух, шматзначнасць, недасказанасць, ён не перакладаецца на мову логікі, таму што пры яго аналізе застаецца звышсэнсавая рэшта.

Прадметны і сэнсавы план у мастацкім вобразе дае магчымасць разнастайных варыянтаў класіфікацыі мастацкіх вобразаў. Па прадметнасці вылучаюць вобразы-дэталі, фабульныя вобразы, характары і абставіны. Па сэнсавай абагульненасці вылучаюць вобразы-матывы, вобразы-топасы, вобразы-архетыпы. Калі вобраз уключае ў сябе канкрэтна-гістарычнае, сацыяльна-характэрнае, але перарастае рамкі сваёй эпохі – гэта “вечны” вобраз. Матыў – вобраз, які паўтараецца ў некалькіх творах аднаго ці многіх аўтараў, ён выяўляе творчыя схільнасці аўтара ці літаратурнага напрамку (мяцеліца і вецер у Блока, вуглы і парогі ў Дастаеўскага, крыжы – у Купалы). Топас – вобраз месца дзеяння, характэрны для літаратуры пэўнага народа (дарога ў рускай літаратуры ў Пушкіна, Гоголя, Тургенева, Някрасава; вёска – у беларускай літаратуры). Архетып – першавобраз.

Па семантыцы вылучаюць вобразы: аўталагічныя (прадметны і сэнсавы план супадаюць); металагічныя (тое, што бачым, адрозніваецца ад таго, што маем пад гэтым на ўвазе); суперлагічныя – тое, што маем на ўвазе, прынцыпова не адрозніваецца ад таго, што бачым, але розніца заключаецца ў большай ступені абагульненасці – сімвал і алегорыя.

Знак – паняцце семіётыкі, навукі пра знакавыя сістэмы. На семіётыку арыентаваліся структуралісты і постструктуралісты. Знак – матэрыяльны прадмет, што выступае як заменнік другога прадмета. Знакі ўтвараюць сістэмы, якія служаць для атрымання, захоўвання, узбагачэння інфармацыі. Ю.М. Лотман паняцце “знак” паставіў у цэнтр культуралогіі, абгрунтаваў уяўленне пра культуру як семіятычны феномен. Калі гавораць пра знакі, то вылучаюць тры аспекты: 1) сінтактыку (адносіны знакаў адзін да аднаго); 2) семантыку (адносіны знака да таго, што ён азначае); 3) прагматыку (адносіны знака да тых, хто ім аперыруе і яго ўспрымае).

Паняцце “знак” не адмяняе традыцыйных уяўленняў пра вобраз, але ставіць гэтыя ўяўленні ў новы сэнсавы кантэкст. Паняцце “знак” актуальнае ў сферы выяўлення моўнай тканіны твораў, пры звароце да формы паводзін дзейных асоб.

Архетып – гэта першавобраз, першасная ідэя, праформа, скразная генератыўная мадэль, якая адказвае за развіццё літаратурнага працэсу. Гэта можа быць вобраз нейкага пісьменніка, што аказаў глыбокі ўплыў на сучаснікаў і паслядоўнікаў, але гэта можа быць і мадэль агульнага парадку: архетыпны вобраз на аснове, на ўзроўні жыццёвай рэаліі (напрыклад, дом). Арганізуючы прынцып літаратурнага архетыпа як ментальнага першавобраза, ментальнай

матрыцы, праформы можна абазначыць як варыятыўнасць інварыянтнасці: здольнасць да бясконцых знешніх змен пры наяўнасці нязменнага ядра. Адна з галоўных прыкмет, якія абумоўліваюць гэту ўстойлівасць, – тыпалагічная паўтаральнасць. Важная рыса архетыпа – абстрагаванасць ад матэрыялу. У сучаснай навуцы паняцце “архетып” набывае шырокі, шматаспектны сэнс, даследуецца не толькі як міфалагічная, але і як камунікатыўная мадэль. Паняцце “архетып” як інструмент пазнання дазваляе ўбачыць многія істотныя бакі ў змесце мастацкіх твораў – перш за ўсё пераемнасць у жыцці чалавечага роду, непарыўную сувязь часоў, захаванне памяці пра мінулае, г.зн. архетып памяці, у чым бы гэта ні выяўлялася. Элементы літаратурнага архетыпа: вечныя вобразы, тыпы герояў, якія ўзыходзяць каранямі да старажытных архетыпаў (маці, бацькі), біблейскія вобразы, вобразы-сімвалы (лермантаўскі Ветразь), жанр (прытча). Літаратурны архетып структурыруе працэс успрымання літаратурных твораў.

МАСТАЦКАЯ ўМОўНАСЦЬ І ЯЕ ВІДЫ

Мастацкая ўмоўнасць – прынып мастацкага адлюстравання, які абазначае нятоеснасць мастацкага вобраза, аб’екту ўзнаўлення. Адрозніваюць першасную і другасную ўмоўнасць у залежнасці ад ступені праўдападобнасці вобразаў, адкрытасці і ўсвядомленасці мастацкага вымыслу. Першасная ўмоўнасць цесна звязана з прыродай мастацтва, непадзельнай ад умоўнасці, бо любы мастацкі твор не тоесны жыццю, не паўтарае яго літаральна. Вобраз, створаны па законах першаснай умоўнасці, праўдападобны, яго сканструяванасць не заяўляе пра сябе, не акцэнтуюцца аўтарам. Такая ўмоўнасць успрымаецца як нешта натуральнае. Другасная ўмоўнасць, або ўмоўнасць у сучасным бытавым разуменні і словаўжыванні, – дэманстратыўнае і свядомае парушэнне знешняй праўдападобнасці. Другасная ўмоўнасць узнікае пры трансфармацыі першаснай, калі выкарыстоўваюцца адкрытыя прыёмы выяўлення мастацкай фантазіі (іранічная варыятыўнасць – “Жыццё і меркаванні Трыстрама Шэндзі” Л. Стэрна; непасрэдны зварот да глядачоў у Арыстафана, прынып эпічнага тэатра ў Б. Брэхта). Тыпы адкрытай умоўнай вобразнасці – фантастыка, гратэск, гіпербала, літота, сімвал, алегорыя. Існуе жанрава-тэматычная замацаванасць умоўнай вобразнасці – прытча, байка, балада, літаратурная казка, навуковая фантастыка, фэнтэзі.

МАСТАЦКАЕ АБАГУЛЬНЕННЕ

Літаратура адлюстроўвае свет у вобразнай форме. Літаратурны факт адлюстроўвае жыццёвы факт, але паміж імі ёсць істотная розніца, бо мастацкі факт – гэта выпраўлены жыццёвы факт, з яго выкінута выпадковае, другаснае, выбрана істотнае, на думку аўтара.

Пісьменнік імкнецца не да апісання, а да пазнання жыцця, яму важна паказаць гэта праз чалавечыя лёсы. Ён назапашвае назіранні, вывады, прыходзіць да нейкіх абагульненняў, а абагульнені перадаюцца праз канкрэтныя вобразы. Каб даць уяўленне пра нейкае асяроддзе, аўтар выводзіць характар, створаны гэтымі ўмовамі, на аснове чаго мы разважаем аб жыццёвых заканамернасцях. Пісьменніку важна стварыць такі характар, які б быў заканамерны для нейкага асяроддзя. Вобраз у мастацтве падобны да эксперымента ў навуцы. Вобразнае абагульненне, зробленае на аснове жыццёвага і эстэтычнага вопыту, не можа быць зведзена да нейкага аднаго канкрэтнага факта. Мастацкая творчасць грунтуецца на выкарыстанні мастацкага абагульнення. Мастацкае абагульненне – гэта адасабленне ад жыццёвага натуралізму, ад непасрэднай жыццёвай канкрэтыкі.

Віды мастацкіх абагульненняў – міфалагізацыя, ідэалізацыя, тыпізацыя. Міфалагізацыя – абагульненне, заснаванае на замацаванні за вобразам пэўных якасцей і сюжэтнай функцыі. Ідэалізацыя – канструяванне вобразаў, якіх няма ў сапраўднасці, у аснове яе ляжыць адрыў літаратуры ад жыцця. У працэсе ідэалізацыі жыццё ацэньваецца з пункту гледжання прыгажосці, прыгожае проціпастаўляецца праўдзіваму, лепшае – добраму. Рэчаіснасць паказваецца не такой, якой яна ёсць, а якой павінна быць, згодна з пісьменніцкім уяўленнем. Тыпізацыя выяўляецца шляхам вобразнага выяўлення ў прыродзе, грамадскім і духоўным жыцці значных, заканамерных прыкмет, уласцівых большасці індыўідуальных з’яў дадзенага роду ці віду.

АСОБА ЯК АБ’ЕКТ І СУБ’ЕКТ МАСТАКОЎСКАЙ ДЗЕЙНАСЦІ

1. Значэнне тэрміна “аўтар”. Гістарычны лёс аўтарства.
2. Аўтарская суб’ектыўнасць у творы і аўтар як рэальная асоба.
3. Канцэпцыя смерці аўтара.
4. Герой, персанаж, характар, тып.
5. Сістэма персанажаў і аўтарская пазіцыя.

У літаратурным творы часта вылучаюць асобу аўтара. Апавед ад асобы персанажа, асвятленне падзей у нейтральна безасабовай манеры – спосабы схаваць аўтарскі твар. Аўтар можа выконваць і прама процілеглую задачу – выставіць гэты твар на ўсеагульны агляд, увесці ў поле адлюстравання асобую фігуру ці маску аўтара (пісьменніка, мастака, стваральніка таго твора, які мы чытаем). Гэта задача вырашаецца рознымі спосабамі. Часцей за ўсё ў мастацкі твор уводзіцца аўтапартрэт аўтара, а часам персанаж-двайнік аўтара ўключаецца ў мастацкі твор. Існуе і яшчэ адзін варыянт прысутнасці

асобы аўтара ўнутры твора. У яго маўленчую структуру можа ўваходзіць чыста славесная аўтарская маска: выказванні, пабудаваныя такім чынам і вымаўленыя з такой інтанацыяй, што ў чытача ствараецца ўражанне нібы з ім гаворыць аўтар.

Аўтар (лац. *auctor* – суб’ект дзеяння, настаўнік, стваральнік твора). Тэрмін мае некалькі значэнняў: 1) стваральнік мастацкага твора як рэальная асоба з пэўным лёсам, біяграфіяй, комплексам індывідуальных рыс; 2) вобраз аўтара, лакалізаваны ў самім творы, г.зн. адлюстраванне пісьменнікам самога сябе; 3) творца, які прысутнічае, іманентны твору. У гэтым сэнсе аўтар пэўным чынам асвятляе свет, ацэньвае, праяўляе сябе ў якасці суб’екта мастацкай дзейнасці. Аўтар, па Бахціну, эстэтычна дзейсны суб’ект.

У фальклоры і раннім пісьменстве аўтарства было пераважна калектыўным, а яго індывідуальны кампанент – ананімным. Калі творы і суадносіліся з іменем стваральніка, то імя выяўляла не ідэю аўтарства, а аўтарытэт аўтара (байкі Эзопа). Творы Эсхіла, Сафокла, Еўрыпіда засведчылі, што ў Старажытнай Грэцыі з’явіўся аўтарскі пачатак. Індывідуальна і адкрыта заяўляла пра сябе аўтарства і ў наступныя эпохі, а ў Новы час пераўзышло калектыўнае і ананімнае. Да XVIII ст., калі была ўплывовай нарматыўная эстэтыка класіцызму, творчая ініцыятыва пісьменнікаў была абмежавана канонамі, на працягу двух апошніх стагоддзяў характар аўтарства прыкметна змяніўся. Значную ролю ў гэтым адыгралі эстэтыка сентыментызму і рамантызму, якія паўплывалі на прынцып традыцыяналізму: цэнтральным героем літаратурнага твора там стаў аўтар, які дэманстраваў сваю творчую свабоду, заяўляў пра сябе як пра носбіта пэўнага пункту погляду на рэчаіснасць.

Тыпы мастакоўскай суб’ектыўнасці можна абазначыць як дарэфлектыўны і рэфлектыўны. Дарэфлектыўная, непрадудзятая, пераважна імперсанальная суб’ектыўнасць шматпланавая. Гэта перш за ўсё аксіялагічныя ўяўленні, у свеце якіх жыве творца як прадстаўнік пэўнай традыцыі. У літаратуразнаўстве нашага часу неўсвядомленыя і імперсанальныя бакі аўтарскай суб’ектыўнасці нярэдка выходзяць на пярэдні план і пры гэтым абсалютызуюцца, творчая воля, свядомыя намеры, духоўная актыўнасць мастака абыходзяцца маўчаннем або ігнаруюцца.

Прадстаўнікі постструктуралізму абвясцілі, што літаратура – гэта гульня рытарычных фігур. Р. Барт трактаваў пісьменніцкую дзейнасць як гульню з мовай, у якой самае галоўнае – задавальненне ад тэксту.

Межы мастакоўскай суб’ектыўнасці складаюць вобраз аўтара як асобы. Аўтар можа актыўна выкарыстоўваць біяграфічны, жыццёвы матэрыял: дзейнасць пісьменніка, які апрадмечвае ў творы сваю

свядомасць, часта стымулюецца, накіроўваецца жыццёвымі абставінамі. У XX стагоддзі атрымала папулярнасць ідэя, што пісьменніцкая дзейнасць ізаляваная ад пісьменніцкай біяграфіі. Ідэя дэгуманізацыі мастацтва нарадзіла ідэю смерці аўтара (Х. Артэга-і-Гасет: “Жыццё – адно, Паэзія – нешта другое”). Звяртаючыся да метафары, Барт называе аўтара Бацькам тэксту, характарызуючы яго як дэспатычнага, і сцвярджае, што з воляй аўтара нельга мірыцца, яе варта забыць, Барт проціпаставіў аўтару жывы тэкст, дзе на змену Аўтару прыйшоў Скрыптар, які нясе не страсці, настроі, пачуцці ці ўражанні, а толькі той неабдымны слоўнік, з якога ён бярэ сваё пісьмо, што не ведае перапынку. У аснове канцэпцыі Барта – ідэя чытацкай актыўнасці, поўнай незалежнасці ад стваральніка твора.

Асоба ў літаратурным творы – аб’ект мастацкага пазнання. Вобраз адно з распаўсюджаных паняццяў. Асобу, выведзеную ў літаратурным творы, называюць персанажам, літаратурным героем, характарам, тыпам. Калі зыходзіць са значэння паняцця “вобраз”, то ўсе іншыя пералічаныя тут паняцці ўзаемазамяняльныя. Размежавальную ролю адыгрывае паняцце “персанаж”, пад якім маюць на ўвазе любы суб’ект дзеяння, дзейную асобу, суб’екта маўлення. З гэтага пункту погляду, персанаж адрозніваецца ад галоўнага героя па ступені ўдзелу ў дзеянні – як другасная дзейная асоба, ад лірычнага суб’екта, які можа быць названы героем, але не персанажам, бо не выступае носьбітам дзеяння. Характар жа можа быць проціпастаўлены тыпу як індывідуалізаваны персанаж неіндывідуалізаванаму ці як персанаж, у якім раскрыты ўнутраны аспект, пабуджальныя прычыны паводзін і ўчынкаў. Такім чынам, трэба ўлічваць ролю адлюстраваных асоб у сюжэце ці тыпы іх сюжэтных функцый. Любы герой твора – персанаж, але не кожны персанаж – герой. Тэрмінам “герой” звычайна абазначаюць галоўную дзейную асобу, носьбіта асноўнай падзеі ў літаратурным творы, а таксама значнага для аўтара пункту погляду на рэчаіснасць, на самога сябе і іншых персанажаў. Герой адрозніваецца ад іншых персанажаў сваёй роллю для развіцця сюжэта, без яго ўдзелу не адбываюцца асноўныя падзеі. Герой процістаіць іншым персанажам і як суб’ект выказванняў, дамінуючых у маўленчай структуры твора. Гэты крытэрыў важны ў творах эпісталайнай, спавядальнай, дзённікавай формы. Персанаж – дзейная асоба твора, якая выконвае ў творы заданыя традыцыйныя ці аўтарам функцыі. Сутнасць персанажа або вычэрпваецца супадзеннем ініцыятывы ўчынкаў ці іншых дзеянняў і рэакцый з выконваемай сюжэтнай роллю, або вызначаецца прынцыповым несупадзеннем. Характар – асоба, якая самавызначаецца, выбірае ўласную ролю ў жыцці ўвогуле і ў якасці ўдзельніка пэўнай асобы. Такое самавызначэнне, незалежна ад таго,

уваходзіць яно ў сюжэт у якасці падзеі ці ўключана ў перадагісторыю, заўсёды звязана з пэўнай для персанажа сістэмай каштоўнасцей і ўяўляе сабой не проста стэрэатып паводзін, а суаднесеную з імі ў той ці іншай ступені ўсвядомленую жыццёвую пазіцыю. Тып – гатовая форма асобы. Неабходна адрозніваць тып як форму, што ўяўляе сабой элемент мастацкай традыцыі (фальклорныя і літаратурныя тыпы) і тып як факт самой гістарычнай рэчаіснасці (жыццёвыя тыпы – гістарычныя, сацыяльныя), бо і першыя і другія могуць быць правобразамі персанажаў у адным і тым жа творы, а часам адных і тых жа персанажаў. Традыцыйныя мастацкія тыпы – вядомыя з міфа і літаратурнай класікі і цесна звязаныя з пэўнымі падзеямі і сітуацыямі і зададзеным радам падзей – часта прадстаўлены ў розных даведніках, прысвечаных выкарыстанаму ў літаратуры матэрыялу. Тып – гэта функцыя асяроддзя ці светабудовы.

СТРАТЭГІІ МАСТАЦКАЙ ТЫПІЗАЦЫІ

1. Мастацкі метада.
2. Метажанр.
3. Літаратурны род.
4. Жанр.

Стратэгія мастацкай тыпізацыі вызначаецца канцэпцыяй асобы, аўтарскай і эпохальнай. Існуе некалькі стратэгіяў мастацкай тыпізацыі, без якіх немагчыма адлюстраваць створаную творчым уяўленнем асобу: метада, метажанр, род, жанр. Асноўным відам стратэгіі мастацкай тыпізацыі выступае мастацкі метада.

Пад метадам маюць на ўвазе перш за ўсё прынцыпы практычна-духоўнага асваення пісьменнікам жыцця; прынцыпы, на аснове якіх змест рэальнасці пераходзіць ва ўласна мастацкі змест; канкрэтна-гістарычны, стадыяльны, індывідуальны бок зместу літаратурных твораў; прынцыпы тыпізацыі асобы. Гісторыка-тыпалагічны бок метаду – пафас. Пафас у перакладзе са старажытнагрэчаскай мовы – глыбокае страснае пачуццё – высокае адухаўленне пісьменніка ў спасціжэнні сутнасці адлюстроўваемага жыцця. У сувязі з разнастайнасцю жыцця існуе шмат відаў пафасу – гераічны, трагічны, драматычны, сентыментальны, рамантычны, гумарыстычны, сатырычны.

Метада ўзнаўляе аўтарскую канцэпцыю асобы праз праблематыку, тэматыку на аснове пэўнай пафаснай устаноўкі і шляхам прымянення іншых стратэгіяў. Мастацкі метада, або творчы метада, – гістарычна абумоўлены спосаб адлюстравання рэчаіснасці і тып мыслення, сукупнасць прынцыпаў мастацкага адбору, ідэйна-эстэтычнай ацэнкі і абагульнення з’яў з пазіцыяй пэўных грамадскіх ідэалаў.

Звычайна азначэнні мастацкага метаду зводзяцца да двух супрацьлеглых сцвярджэнняў: адны трактуюць яго як форму ўзнаўлення жыцця, другія – атаясамліваюць яго са светапоглядам. Існуюць дзве канцэпцыі мастацкага метаду. Метад разумеюць і як нейкую глыбінную структуру мастацкага мыслення пісьменніка, якая вызначае яго падыход да рэчаіснасці і ўзнаўлення рэчаіснасці (тыпалагічная канцэпцыя мастацкага метаду). Па тыпалагічнай канцэпцыі метада – сукупнасць прынцыпаў і прыёмаў адбору, ацэнкі і ўзнаўлення свету, якая залежыць ад індывідуальнасці пісьменніка, ад яго светаразумеання. Метад – з’ява пазачасавая. Паводле яе вылучаюць натуралізм – рэалізм; рамантызм – мадэрнізм. Паводле гісторыка-літаратурнай канцэпцыі мастацкі метада вызначаецца трыма фактарамі: рэчаіснасцю, светапоглядам пісьменніка, мастацкім мысленнем; жыццё выступае ў ролі той аб’ектыўнай перадумовы, якая вызначае характар мастацкай творчасці. Але ў адных і тых жа гістарычных умовах могуць працаваць прыхільнікі розных метадаў, напрыклад, рамантызму і рэалізму.

Метада вызначае змест і форму ў мастацтве, ён увасоблены як у ідэйнай накіраванасці твора, так і ў прынцыпах пабудовы сюжэта, кампазіцыі, арганізацыі мовы. Пры характарыстыцы мастацкіх метадаў неабходна ўлічваць суадносіны агульнага і асобнага, тыпізацыі і індывідуалізацыі, сацыяльна-эстэтычную ацэнку рэчаіснасці і выбар дамінуючых каштоўнасцей. На думку многіх літаратуразнаўцаў (Р. Комінай, Н. Лейдэрмана, Г. Няфагінай), вызначальныя параметры мастацкага метада – гэта тып мадэлявання свету; тып мастацкага абагульнення (тыпізацыя, ідэалізацыя, міфалагізацыя); тып эстэтычнага выяўлення ацэнкі.

МЕТАЖАНР

1. Азначэнне паняцця.
2. Віды метажанраў.

Метажанр існуе над устойлівымі мастацкімі сістэмамі, ахоплівае вялікую колькасць літаратурных з’яў. Яго дыферэнцыяльная прыкмета – пазародавая накіраванасць і патэнцыяльная здольнасць выйсці за межы літаратурнай прасторы ў іншую, больш шырокую сістэму каардынат: філасофскі метажанр – на мяжы літаратуры і філасофіі; мемуарны метажанр – на мяжы эсэістыкі, літаратуры і жыццятворчасці; сацрэалістычны метажанр уключае літаратуру і іншыя віды мастацтва, а таксама ідэалогію. Метажанр – сінтэтычнае па сваёй прыродзе ўтварэнне. Літаратурны цыкл, зборнік ці кніга вершаў – свайго роду метажанры.

Метажанры прымацаваныя да канкрэтнай эпохі і культуры, яны маюць кароткае жыццё ў межах нейкага гістарычнага перыяду, хоць філасофскі метажанр дастаткова трывалы.

Літаратура – чалавеказнаўства. У залежнасці ад сувязей з асяроддзем і духоўнымі арыенцірамі асобы вылучаюць пэўныя тыпы чалавечых характараў – моцныя і слабыя, а на гэтай аснове – эталагічны і раманічны метажанры.

ЛІТАРАТУРНЫ РОД

Літаратурныя творы аб'ядноўваюцца ў тры вялікія групы – лірыку, эпас і драму. Літаратурны род – вялікая група літаратурных твораў, падобных па тыпе маўленчай арганізацыі і пазнавальнай накіраванасці на аб'ект, суб'ект ці сам акт мастацкага выказвання: слова або адлюстроўвае прадметны свет, або выяўляе стан гаворачага, або ўзнаўляе працэс маўлення. Катэгорыя літаратурнага роду звязана з размежаваннем у эстэтыцы (выразныя, выяўленчыя, сцэнічныя віды мастацтва), а таксама з агульнымі гнэсалагічнымі катэгорыямі аб'екта і суб'екта і іх узаемадзеяння, што робіць яе цэнтральнай у тыпалогіі і сістэматызацыі літаратурных феноменаў. Перадумова родавага падзелу літаратуры – полімарфізм слова як мастацкага сродку, якое па дыяпазоне сваіх пластычных і дынамічных магчымасцей набліжаецца да фарбаў, гукаў і жэстаў. Адрозненні паміж літаратурнымі родамі – у іх здольнасці да сінтэзу з іншымі відамі мастацтва (лірыкі з музыкай, драмы з пантамімай, эпасу з жывапісам і графікай).

У эпасе (ст.-гр. *epos* – слова, маўленне) арганізуючым пачаткам твора выступае аповед пра персанажаў (дзеяных асоб), іх лёсы, учынкi, падзеі ў іх жыцці, што складае сюжэт. Гэта ланцуг славесных паведамленняў, г.зн. аповед пра тое, што адбылося раней. Расказванню ўласціва часавая дыстанцыя паміж бачаннем маўлення і прадметам славесных абазначэнняў, яно вядзецца збоку і, як правіла, мае граматычную форму мінулага часу. Для таго, хто расказвае, характэрна пазіцыя чалавека, які ўспамінае пра тое, што адбывалася раней. Дыстанцыя паміж часам паказваемага дзеяння і часам аповеду пра яго – істотная рыса эпічнага твора. Эпас як род уключае творы рознай формы – ад апавядання да рамана.

Драматычныя творы (ст.-гр. *drama* – дзеянне) узнаўляюць падзеі, учынкi і ўзаемаадносіны людзей, разгорнутае апавядальніцкае расказванне ў драме адсутнічае, уласнааўтарская мова эпизадычная і адыгрывае дапаможную ролю, гэта пабочны тэкст драматычнага твора, асноўны яго тэкст – выказванні персанажаў – рэплікі, маналогі, дыялогі, палілогі. Характары персанажаў раскрываюцца ў драме з меншай свабодай і паўнотой, гэта адпавядае патрабаванням

тэатральнага мастацтва, дзе ўсё павінна ўмясціцца ў строгія рамкі сцэнічнага часу. Ланцуг дыялогаў і маналогаў у драме стварае ілюзію цяперашняга часу, дзеянне ўзнаўляецца з максімальнай непасрэднасцю, яно як бы праходзіць перад вачыма чытача.

У лірыцы (ст.-гр. *lyra* – муз. інструмент, пад гукі якога выконваліся вершы) на першым плане нейкі адзінкавы стан чалавечай свядомасці, эмацыянальна афарбаванае разважанне, валявыя імпульсы, уражанні, адчуванні, памкненні. Лірычнае перажыванне як бы належыць носьбіту маўлення, яно выяўляецца з максімальнай энергіяй. Носьбіта лірычнага маўлення называюць лірычным героем. Аўтар у працэсе творчасці можа ствараць сітуацыі, якіх у рэальнасці не было (“Я убит подо Ржевом” А. Твардоўскага). Цэнтральнай з’яўляецца не ролевая (гульнёвая), а аўтапсіхалагічная лірыка.

Лірычная эмоцыя – гэта канцэнтрацыя душэўнага вопыту чалавека. Лірыка ў асноўным мае малую форму, хоць існуе жанр лірычнай паэмы (“Пра гэта” У. Маякоўскага, “Беларусь” П. Броўкі).

У літаратуры ХХ ст. літаратурныя роды схільныя да інтэграцыі. Эпічная дыстанцыя, лірычная ізаляванасць, драматычная калізія саступаюць месца пошукам новых славесных структур, якія ўвасабляюць больш рухомыя суадносіны паміж суб’ектам і аб’ектам мастацкага выказвання, гэта выяўляецца ў павышанай цікавасці да ўнутранага маналога і сказу, у выкарыстанні традыцый фальклорнага сінкрэтызму, у сціранні меж паміж свядомасцю і рэчаіснасцю ў літаратуры “плыні свядомасці” і ў міфатворчасці.

ЖАНР

1. Паняцце жанру.
2. Жанравыя структуры і каноны.
3. Жанравыя сістэмы, кананізацыя жанраў.
4. Жанравыя канфрантацыі і традыцыі.

Жанр – адно з галоўных паняццяў у тэорыі літаратуры, у ім знаходзяць выяўленне важнейшыя заканамернасці літаратурнага працэсу: суадносіны зместу і формы, задумы аўтара і патрабаванні традыцый. Паняцце жанру фіксуе вядомую, тыпавую агульнасць мастацкай структуры групы твораў, што валодае пэўнай устойлівасцю. Літаратурныя жанры – групы твораў у межах літаратурнага роду, кожны з іх мае пэўны комплекс устойлівых рыс. Многія жанры бяруць вытокі з фальклору, многія – плён сукупнай дзейнасці папярэднікаў і наступнікаў (ліра-эпічная паэма ў рамантыкаў). Жанры з цяжкасцю паддаюцца сістэматызацыі і класіфікацыі, таму што іх многа: маюць розны гістарычны шлях

(доўгажыхарка байка), могуць суадносіцца з пэўнымі эпохамі (літургічная драма ў часы Сярэднявечча, альбы і серэнады тады ж). Жанры з'яўляюцца і універсальнымі, і гістарычна лакальнымі. Сітуацыя ўскладняецца тым, што адным і тым жа словам часта абазначалі глыбока розныя жанравыя з'явы. Так, старажытныя грэкі называлі “элегіямі” вершы, напісаныя элегічным дыстыхам (спалучэннем гекзаметра з пентаметрам), якія выконваліся пад акампанемент флейты і пісаліся на розныя тэмы. Пазней у рымскіх паэтаў элегія стала жанрам, засяроджаным на любоўнай тэме, а ў Новы час – гэта вершы, напоўненыя сумам, якія нярэдка ўжываліся з радаснымі вершамі (“Рымскія элегіі” Гётэ пра радасць кахання). Слова элегія, такім чынам, абазначае некалькі жанравых утварэнняў. Падобны характар маюць і многія іншыя жанравыя абазначэнні (паэма, раман, сатыра і інш.).

Літаратурныя жанры, апрача змястоўных, сутнасных якасцей, валодаюць структурнымі, фармальнымі рысамі, якія маюць розную ступень вызначанасці. У больш раннія эпохі (да класіцызму ўключна) на першы план выходзілі і ўсведамляліся дамінуючымі менавіта фармальныя аспекты жанру. Жанраўтваральнымі пачаткамі становіліся вершаваныя памеры, страфічная арганізацыя, арыентацыя на пэўныя маўленчыя канструкцыі, прынцыпы пабудовы. За кожным жанрам строга замацоўваліся комплексы мастацкіх сродкаў. Жорсткая рэгламентацыя прадмета адлюстравання, пабудовы твора, яго маўленчай тканіны адцяснвалі на перыферыю, нівеліравалі індывідуальна-аўтарскую ініцыятыву, законы жанру падначальвалі сабе творчую волю пісьменнікаў. Традыцыйныя жанры, строга фармалізаваныя, існавалі паасобку, межы паміж імі відавочныя. Такого роду жанравыя ўтварэнні называюць кананічнымі (летапісы, жыцці, хранографы і г.д.), яны трымаліся на нормах і правілах, выпрацаваных традыцыяй і абавязковых для аўтараў. Канон жанру – пэўная сістэма ўстойлівых і цвёрдых жанравых прыкмет. У нарматыўных тэорыях жанры набывалі максімальную ўпарадкаванасць, рэгламентацыя жанраў свайго апагею дасягнула ў часы класіцызму. Нарматыўная эстэтыка настойвала на тым, каб паэты прытрымліваліся ўзораў, такіх, як эпапеі Гамера, трагедыі Сафокла і Эсхіла. Жанравыя структуры істотна змяніліся ў літаратуры Новага і Навейшага часу – у пострамантычныя эпохі, яны страцілі кананічную строгасць, адкрылі шырокі прастор для аўтарскай ініцыятывы, жорсткасць размежавання жанраў вычарпала сябе. Літаратура апошніх двух стагоддзяў дае падставы сцвярджаць пра наяўнасць у яе складзе твораў, пазбаўленых жанравай вызначанасці.

Разам з тым устойлівыя жанравыя структуры не страцілі свайго значэння, працягваюць існаваць традыцыйныя жанры са шматвекавой гісторыяй (ода, байка, казка). Такім чынам, літаратура ведае два тыпы жанравых структур: гатовыя, завершаныя, цвёрдыя формы і некананічныя, гнуткія, адкрытыя жанравым трансфармацыям, як элегіі і навелы ў літаратуры Новага часу, аднак без мінімуму ўстойлівых структурных рыс жанраў не бывае.

Жанры ў розныя гістарычныя перыяды суадносяцца паміж сабой па-рознаму, яны ўступаюць ва ўзаемадзеянні, падтрымліваюць існаванне адзін аднаго, канкуруюць, таму неабходна вывучаць не толькі асобныя жанры, але і сістэму жанраў пэўнай эпохі. Пры гэтым жанры яшчэ і ацэньваюцца чытацкай публікай, крытыкамі, стваральнікамі паэтык і маніфестаў, пісьменнікамі і вучонымі. Яны трактуюцца як вартыя або не ўвагі адукаваных людзей, як высокія і нізкія, сучасныя і ўстарэлыя, як магістральныя і маргінальныя. Гэтыя ацэнкі ствараюць іерархію жанраў, якія з часам мяняюцца. Некаторыя жанры атрымліваюць максімальна высокую ацэнку з боку аўтарытэтных інстанцый, якая з'яўляецца агульнапрынятай ці набывае літаратурна-грамадскую вагу. Такія жанры па тэрміналогіі фармальнай школы называюць кананізаванымі. Так, у эпоху рамантызму былі высока ўзнесены фрагмент, казка, раман, у XX ст. сацрэалізм высока ўносіў раман-эпапею, заходнееўрапейскі чытач – раман плыні свядомасці і абсурдысцкую драматургію трагікамічнага гучання. У XX ст. іерархічна ўзвышаліся новыя жанры ці прынцыпова абноўленыя ў процівагу аўтарытэтным у ранейшыя эпохі.

Жанравая сутнасць твораў нараджаецца сусветна значнымі з'явамі культурна-гістарычнага жыцця. Так, асноўныя рысы старажытнага гераічнага эпасу былі прадвызначаны асаблівасцямі эпохі станаўлення этнасаў і дзяржаў, а актывізацыя рамання пачатку ў літаратурах Новага часу абумоўлена тым, што менавіта тады духоўная самастойнасць чалавека стала адной з важнейшых рыс першаснай рэальнасці. Эвалюцыя жанравых форм часта звязана са зрухамі ў сацыяльнай сферы. Жанравыя структуры – гэта праламленне форм пазамастацкага быцця, як сацыякультурнага, так і прыроднага. Важнае значэнне мае і рэцэптыўны бок сувязей славесна-мастацкіх жанраў з першаснай рэальнасцю, бо твор разлічаны на пэўныя ўмовы ўспрымання. Спецыфіка функцыянавання жанраў найбольш відавочная на ранніх ступенях існавання славеснага мастацтва.

Асноўныя жанравыя функцыі – рэгуляваць літаратурную пераемнасць і быць інструментам класіфікацыі.

ШМАТУЗРОЎНЕВАЯ СТРУКТУРА МАСТАЦКАГА ТВОРА

1. Паняцце пра твор.
2. Склад літаратурнага твора, яго змест і форма.

Твор – прадукт немеханічнай дзейнасці чалавека; прадукт, створаны пры ўдзеле творчых намаганняў аўтара. У складзе твораў мастацтва вылучаюць два аспекты: 1) знешні, матэрыяльны твор (М.М. Бахцін), які нярэдка называюць артэфактам (матэрыяльны аб’ект; лат. artefactum – штучна зробленае), тое, што складаецца з фарбаў, ліній, гукаў, слоў; 2) эстэтычны аб’ект – тое, што замацавана матэрыяльна і валодае патэнцыялам мастацкага ўздзеяння на гледача, слухача, чытача. Артэфакт, па словах Я. Мукарджоўскага, – знешні сімвал (знак) эстэтычнага аб’екта. Эстэтычны аб’ект па-рознаму суадносіцца з артэфактам. У жывапісе, скульптуры, архітэктуры, літаратуры, кіно знешні матэрыяльны твор роўны сам сабе, у адрозненне ад выканаўчых мастацтваў, дзе артэфакт не роўны сабе, а падпадае пад бясконцыя змены, дзе ён варыятыўны. Эстэтычны аб’ект засяроджвае ў сабе сутнасць мастацкага твора, а артэфакт гарантуе яму стабільнасць, даступнасць успрымання.

Творы мастацтва знешне, візуальна адмежаваны адзін ад аднаго і ад пазамастацкай рэальнасці (у тэатры, напрыклад, гэта рампа). Свет мастацкага твора перарывісты, дыскрэtnы. Мастацтва, па словах М.М. Бахціна, распадаецца на асобныя, аўтаномныя часткі, творы, кожны з якіх займае самастойную пазіцыю ў адносінах да рэчаіснасці, аднак межы паміж творамі могуць быць і рухомымі. Важнейшая форма рассоўвання меж – цыклізацыя. Частка мастацкага твора можа адлучацца ад цэлага і набываць самастойнае існаванне. Літаратурныя творы ствараюцца на аснове адзінай творчай задумы, апелююць да спасціжэння іх сэнсавага і эстэтычнага адзінства, а таму валодаюць завершанасцю ці імкнуцца да завершанасці, але аўтар, пакуль ён жывы, можа звяртацца зноў да надрукаванага тэксту і перапрацоўваць яго.

Літаратурны твор – з’ява шматузроўневая. У аснову сістэматызацыі ўзроўняў літаратурнага твора вучоныя кладуць розныя паняцці. Найбольш часта прынята карыстацца тэрмінамі “змест” і “форма”. Яшчэ Арыстоцель у сваёй “Паэтыцы” размяжоўваў у творах “што” (прадмет адлюстравання) і “як” (сродкі прыпадабнення), ідэі Арыстоцеля далей удакладняліся ў работах Гегеля. Аднак вучоныя неаднаразова спрачаліся наконт прымянення да мастацкіх твораў паняццяў “змест” і “форма”. Прадстаўнікі фармальнай школы сцвярджалі, што “змест” – лішняе паняцце, а форму трэба супастаўляць з жыццёвым матэрыялам, які па-мастацку нейтральны. Іранічная формула Ю. Тынянава: форма – змест=шклянка – віно, аднак усе прасторавыя аналогіі, што дастасуюцца формы, важныя

тым, што прыкідваюцца аналогіямі: на самай справе ў паняцце формы нязменна ўключаецца пры гэтым статычная прыкмета, цесна звязаная з прасторавасцю, па версіі Тынянава. Лотман прапаноўваў замяніць змест і форму на структуру і ідэю, некаторыя структуралісты – на знак і значэнне, а постструктуралісты – на тэкст і сэнс.

У тэарэтычным літаратуразнаўстве з вылучэннем двух фундаментальных узроўняў (дыхатамічны падыход) шырока бытуюць і іншыя. Так, А. Патабня і яго паслядоўнікі вылучалі тры ўзроўні: знешняя форма, унутраная форма, змест (слова, вобраз, ідэя) ў літаратуры). Існуе шматузроўневы падыход, прапанаваны феноменалагістамі: Р. Ингардэн вылучыў у літаратурным творы чатыры пласты: гучанне маўлення; значэнне слоў; узровень паказаных прадметаў; узровень відаў прадметаў, іх слыхавае і зрокавае аблічча, што ўспрымаецца з пэўнага пункту погляду.

Пералічаныя падыходы да вылучэння ўзроўняў твора не выключаюць адзін аднаго, яны сумяшчальныя, дапаўняюць адзін аднаго. Форма і змест – паняцці філасофскія, якія выкарыстоўваюцца ў розных галінах ведаў. Слову “форма” роднасныя ст.-гр. *morphe* і *eidos*, слову “змест” – *content*, *Gehalt*. У антычнай філасофіі форма проціпастаўлялася матэрыі, матэрыя ўсведамлялася як пазбаўленая якасці, хаатычная, маючая патрэбу ў апрацоўцы, у выніку чаго ўзнікаюць упарадкаваныя прадметы, якія з’яўляюцца формамі. Значэнне слова “форма” ў старажытных і сярэднявечных вучоных было бліжэй да “сутнасць”, “ідэя”, “логас”. Ф. Аквінскі зазначаў: “Формай я называю сутнасць быцця кожнай рэчы”. Пара “матэрыя – змест” узнікла з неабходнасці абазначыць стваральную, творчую сілу багоў, прыроды, людзей. У філасофіі Новага часу, асабліва XIX ст., паняцце “матэрыя” было выцеснена зместам, які лагічна суадносіўся з формай. Яна пры гэтым усведамлялася паномаму, як выразна значная, узнаўляючая або матэрыялізуемая нейкую розумам спасцігаемую сутнасць: агульнабытавую, духоўную, псіхічную і г.д. Паняцце формы і зместу служыць адмежаванню ў думках знешняга ад унутранага, сутнасці і сэнсу ад іх ўзнаўлення, спосабаў існавання. Зместам пры гэтым называюць аснову прадмета, яго вызначальны бок, а формай – арганізацыю і знешні воблік прадмета, азначаемы бок. Такая трактоўка формы вытворная, залежная ад зместу і адначасова яна выступае ўмовай існавання прадмета, яе другаснасць у адносінах да зместу не з’яўляецца прызнаннем яе другаснай значнасці, бо форма і змест – аднолькава значныя бакі феноменаў быцця. Адносна прадметаў, якія развіваюцца, форма – стабільны пачатак, які ахоплівае сістэму ўстойлівых сувязей прадмета, а змест – стымул змен, дынамічны пачатак.

У літаратурным творы адрозніваюць фармальна-змястоўныя і ўласна змястоўныя пачаткі. Першыя разнапланавыя. У склад формы, якая выяўляе змест, традыцыйна ўключаюць тры бакі: прадметны або прадметна-выяўленчы пачатак: усе тыя адзінкавыя з’явы і факты, якія абазначаны з дапамогай слоў і ў сваёй сукупнасці складаюць свет мастацкага твора – паэтычны або ўнутраны свет твора або непасрэдны змест; уласна славесная тканіна твора: мастацкае маўленне, якое фіксуецца тэрмінамі “паэтычная мова”, “стылістыка”, “тэкст”; суаднесенасць і размяшчэнне ў творы адзінак прадметнага і славеснага радоў або кампазіцыя. Вылучэнне ў творы трох асноўных бакоў узыходзіць сваімі каранямі да антычнай рыторыкі, бо аратару неабходна было: знайсці матэрыял (абраць прадмет, які будзе пададзены і ахарактарызаваны маўленнем), размясціць (пабудаваць) гэты матэрыял; узнавіць яго ў такіх словах, якія зробіць належнае ўражанне на слухачоў.

Асаблівае месца ў літаратурным творы займае ўласна змястоўны пласт, мастацкі змест – адзінства аб’ектыўнага і суб’ектыўнага пачаткаў, сукупнасць таго, што аўтар узяў па-за літаратурай і пазнаў сам.

СТЫЛЬ. КАМПАНЕНТЫ І ФАКТАРЫ СТЫЛЮ

1. Азначэнне паняцця.
2. Стылеўтваральныя фактары.
3. Кампаненты стылю.
4. Сюжэт.
5. Кампазіцыя.
6. Дэталі.
7. Мастацкае маўленне і тэкст.

Слова “стыль” (ад ст.-гр. *stylos* – палачка для пісьма на дошчачках, пакрытых воскам) ужывалі рымскія пісьменнікі метанімічна, для абазначэння асаблівасцей пісьмовага маўлення ў таго ці іншага аўтара. У такім значэнні гэта слова выкарыстоўваецца і ў наш час. Многія філолагі лічаць, што стылем трэба называць толькі асаблівасці славеснага складу літаратурных твораў. З другой паловы XVIII ст. тым жа словам сталі называць асаблівасці формы і ў творах іншых відаў мастацтва, тады ж усталявалася шырокае агульнамастацкае разуменне стылю. У гэтым значэнні яго мэтазгодна выкарыстоўваць у тэорыі літаратуры, бо форма літаратурнага твора зводзіцца не толькі да маўленчага ладу, але і да прадметнага выяўлення і кампазіцыі. Усе гэтыя бакі ў іх адзінстве могуць валодаць тым ці іншым стылем. Некаторыя літаратуразнаўцы мяркуюць, што стыль – рыса або ўласцівасць літаратурнага твора ўвогуле –

у адзінстве зместу і формы, але гэта не так. Змест твора не мае стылю, стыль мае вобразная і экспрэсіўная форма твора, якая адпавядае зместу, якая выяўляе змест. Эстэтычнае адзінства ўсіх вобразна-экспрэсіўных дэталей формы твора, якая адпавядае яго зместу, – стыль. Стыль – гэта і пэўныя прынцыпы пабудовы мастацкай формы. У шырокім сэнсе слова стыль – сукупнасць сродкаў самавыяўлення, у вузкім – скразны прынцып пабудовы мастацкай формы, які надае твору адчувальную завершанасць, адзіны тон і каларыт.

Стыль – праява унікальнасці, ухіленне ад стэрэатыпаў і шматразовае ўзнаўленне інварыянтнага прынцыпу арганізацыі мастацкай формы. Канон, рэфлектыўны традыцыяналізм і эпоха індывідуальных стыляў – этапы развіцця стылю ва ўсходнеславянскіх літаратурах.

Калі размова ідзе пра індывідуальны стыль, стыль нейкага мастацкага твора, то звяртаецца ўвага на асаблівасці абранага аўтарам жанру, прадмет адлюстравання, тып героя, сістэму вобразаў, сюжэт і яго арганізацыю, моўныя сродкі.

Стылеўтваральнымі фактарамі ў мастацкай творчасці выступаюць асоба аўтара-творцы, адносіны пісьменніка на традыцыі і літаратурнай моды, нацыянальны стыль, бакі і ўласцівасці зместу мастацкіх твораў (праблематыка, тэма, ідэя, пафас), жанр. Кампаненты стылю – гэта галоўным чынам прадмет адлюстравання, тып героя, сістэма вобразаў, сюжэт і яго арганізацыя, кампазіцыя, моўныя сродкі, жанр.

Сюжэт – развіццё дзеяння, ход падзей. Французскія класіцысты Н. Буало і П. Карнель сюжэтам называлі падзеі з жыцця легендарных герояў старажытнасці, запазычаныя драматургамі пазнейшага часу. Старажытнарымскімі пісьменнікамі для абазначэння апавяданняў і адлюстраваных там падзей выкарыстоўваўся тэрмін “фабула”. Адрозненне ў тэрмінах, што абазначаюць адну з’яву, зрабіла іх няўстойлівымі, неадназначнымі. У сучаснай тэорыі і школьнай практыцы “сюжэт” і “фабула” звычайна ўсведамляюцца як сінонімы. Нярэдка сюжэтам называецца ўвесь ход падзей, а фабулай – асноўны канфлікт, які ў іх развіваецца. Паводле рускага фармаліста 1920-х гадоў Б. Тамашэўскага, фабула – сукупнасць падзей у іх узаемнай сувязі, а сюжэт – па-мастацку пабудаванае размяшчэнне падзей у літаратурным творы. А. Весялоўскі і М. Горкі называлі сюжэтам развіццё падзей. Тэрмін “фабула” часта выкарыстоўваецца для абазначэння кампазіцыйнага боку твора. Сюжэтнасць – важная якасць літаратуры, бо сюжэты ствараюць поле дзейнасці для персанажаў. Важнейшая функцыя сюжэта – выяўленне жыццёвых супярэчнасцей, канфліктаў. Мінімальная адзінка сюжэта – эпізод.

Сюжэт – важнейшы сродак узнаўлення зместу, сродак абагульняючай думкі пісьменніка, яго ідэйна-мастацкага, ідэйна-эмацыянальнага асэнсавання рэальнай характарнасці жыцця праз славеснае адлюстраванне выдуманых персанажаў і іх дзеянняў. Сюжэт – важны паказчык стылю пісьменніка, бо сюжэт па-рознаму суадносіцца з рэальнасцю і па-рознаму афармляецца ў кожнага аўтара. На працягу многіх стагоддзяў сюжэты браліся пісьменнікамі з міфалогіі, гістарычных паданняў, а потым – з літаратуры, жыцця саміх пісьменнікаў ці ўвогуле з жыцця.

Сюжэты падзяляюцца на хранікальныя і канцэнтрычныя. У хранікальных сюжэтах падзеі знаходзяцца ў часовай сувязі, у канцэнтрычных – у прычынна-выніковай. Хранікальныя сюжэты дазваляюць пісьменнікам з максімальнай свабодай асвойваць жыццё ў прасторы і часе, яны звычайна выкарыстоўваюцца ў эпічных творах вялікай формы, дапамагаюць паказаць сацыяльна-бытавы ўклад жыцця і ўнутраны свет персанажаў. Канцэнтрычны сюжэт дае магчымасць паглыблена асэнсаваць нейкую з’яву ці характар, ён пераважае ў драматычных творах і эпічных творах малой формы, можа прысутнічаць і ў вялікай. На ранніх этапах гістарычнага равіцця эпасу сюжэты будаваліся па часаваму, хранікальнаму прынцыпу спалучэння эпизодаў (чароўныя казкі, рыцарскія і махлярскія раманы), потым у еўрапейскім эпасе ўзніклі канцэнтрычныя сюжэты, заснаваныя на адзіным прычынна-выніковым канфлікце. У новай і навейшай літаратуры магчыма спалучэнне хранікальных і канцэнтрычных сюжэтаў. Сюжэты таксама падзяляюцца на цэнтраімклівыя (з адным героем) і цэнтрабежныя (з некалькімі героямі).

Французскія структуралісты імкнуліся сістэматызаваць літаратурныя сюжэты, пабудаваць універсальную мадэль сюжэта. Яны лічылі, што сюжэт акцэнтуюе пэўны змест, філасофію жыцця. Так, навелістычную мадэль сюжэта яны ацэньвалі як апалогію жыццёвай энергіі, а баечную – як увасабленне ідэі помсты за парушэнне нейкіх глыбінных асноў быцця.

Кампазіцыя – узаемная суаднесенасць і размяшчэнне адзінак паказваемага і мастацка-маўленчых сродкаў, сістэма спалучэння знакаў, элементаў твора. Кампазіцыйныя прыёмы дапамагаюць аўтарам належным чынам расставіць сэнсавыя акцэнты, падаць прадметны свет, валодаюць значным эстэтычным уздзеяннем. Тэрмін паходзіць ад лац. *componere* складваць, будаваць, афармляць. Сукупнасць кампазіцыйных прыёмаў і сродкаў стымулюе і арганізуе ўспрыманне літаратурнага твора. Аснова кампазіцыі – арганізаванасць выдуманай і паказанай пісьменнікам рэальнасці, спосабы падачы паказанага, а таксама маўленчых адзінак. Кампазіцыйныя прыёмы валодаюць выразнасцю. Гэта паўторы і варыяцыі, матывы,

дэталізаваны паказ, суміруючыя абазначэнні, умаўчанні, пункт погляду, су- і проціпастаўленні, мантаж, часавая арганізацыя тэксту.

Важную ролю ў літаратурным творы адыгрывае суаднесенасць і змена носьбітаў маўлення, ракурсаў бачання носьбітамі маўлення сябе і акаляючых. Гэты момант кампазіцыі малазначны там, дзе прысутнічае аднагалоснасць, што характэрна традыцыйнаму, напрыклад, гамераўскаму эпасу, але яго роля ўзрастае, калі ў творы пануе шматгалоснасць, калі аўтар адлюстроўвае розныя манеры маўлення і розныя тыпы вядомасці. Суаднесенасць носьбітаў маўлення і іх свядомасці складае суб'ектную арганізацыю твора. Пункт погляду гаворачага на паказваемае нярэдка мяняецца на працягу твора. Так, у пушкінскай “Вёсцы” лірычны герой спачатку выказвае сваё захапленне, а потым з сумам канстатуе: “Везде невежества губительный позор”. Дынаміка пунктаў погляду нават пры адным суб'екце маўлення вельмі актыўная ў эпічных творах. Так, у “Вайне і міры” Л. Талстога апавядальнік то назірае за сваімі героямі збоку, то заглябляецца ў іх унутраны свет, то звяртаецца да панарамнага погляду, то – да дэталізаванага. Пісьменнікі нярэдка даручаюць паведаміць пра падзеі пачаргова некалькім героям (“Герой нашага часу” Лермантава, “Літоўскі воўк” А. Наварыча, “Лота ў Веймары” Т. Мана). Тэрмін “пункт погляду” папулярны ў тэорыі літаратуры. Пункт погляду – гэта пазіцыя, з якой расказваецца гісторыя ці з якой успрымаецца падзея героем аповеду.

Часавая арганізацыя тэксту – сінтагматычны бок твора, яна ў адрозненне ад парадыгматыкі (не фіксаваных паслядоўнасцю тэксту, супастаўленняў, варыяцый) валодае паўнотой вызначанасці і зададзена аўтарам кожнаму з чытачоў. Асаблівую ролю адыгрываюць пачатак і канец ў часавай арганізацыі тэксту, бо яны адмяжоўваюць падзею, перажыванне ці дзеянне ў бязмежнай плыні знешняй і ўнутранай рэальнасці, адцяняюць цэласнасць мастацкага твора. Гэта свайго роду “рама”, яе абрысы могуць быць цвёрдымі ці размытымі. Пачатак твора можа мець форму рашучага подступу да дзеяння або карпатлівага разгортвання экспазіцыі, а канец – ідэальна закруглены ці з адкрытай перспектывай. У аснове часавай арганізацыі тэксту ляжаць пэўныя заканамернасці: кожны наступны сэнсавы ланцуг павінен нешта новае падаваць чытачу, абуджаць яго думкі і фантазію, а чытанне павінна ператварацца ў адкрыццё нейкай таямніцы. У творах, што валодаюць канцэптуальнай глыбінёй і значнасцю, мастацкі змест разгортваецца пастаянна і няўхільна. Увага і цікавасць чытача павінны захоўвацца і ўмацоўвацца на ўсім працягу ўспрымання тэксту. Часавая арганізацыя мастацкіх тэкстаў схільная да рытмічнасці. Кампазіцыі надае рытмічнасць і сам падзел твора на часткі і раздзелы, на строфы і г.д., аднак у гісторыі літаратуры ёсць творы, у якіх часавая

арганізацыя тэксту нейтральная і значнай сэнсавай нагрузкі не нясе (зборнік “Дудка беларуская” Ф. Багушэвіча, “Універсальны раман” з жанравым абазначэннем раман-дэльта М. Павіча), гэтыя творы можна чытаць з любога месца, але такія творы – рэдкасць.

Форма рассоўвання меж паміж творамі – цыклізацыя. Частка мастацкага твора можа адзяляцца ад цэлага і набываць самастойнасць: фрагмент здольны набываць рысы самастойнага твора (“Паром на бурнай рацэ” У. Караткевіча).

Кампазіцыйныя прыёмы звязаны з усімі ўзроўнямі прадметнасці і маўлення. Пабудова літаратурнага твора – з’ява шматпланавая, якая мае розныя грані. Гэта расстаноўка персанажаў, размяшчэнне падзей у тэксце твора, асаблівасці падачы прадметна-псіхалагічнай рэальнасці партрэтаў, пейзажаў, інтэр’ераў, маналогаў, дыялогаў), дынаміка форм (спосабаў) аповеду, суаднесенасць уласна маўленчых адзінак, у тым ліку элементаў вершаванай формы. Кампазіцыйныя сродкі (паўторы, антытэзы, змены пунктаў погляду, мантажныя фразы і г.д.) пэўным чынам карэктуюць і паглыбляюць значэнні і сэнсы, якія нясуць прадметны і маўленчы пласты твора. Кампазіцыя дадае літаратурнаму твору свае акцэнтны, мастацкія і філасофскія. Гэтыя сэнсы звязаны з уяўленнем аб упарадкаванасці, арганізаванасці, стройнасці, разнастайнасці, творчай свабодзе. Важнейшая заканамернасць мастацкай кампазіцыі – спалучэнне парадку з разнастайнасцю, што з’яўляецца доказам творчай свабоды мастака.

Кожны мастацкі твор – пэўная цэласнасць, сістэма, адзінства зместу і формы. У той жа час у любым мастацкім творы вылучаюцца асобныя кампаненты, якія афармляюць змест. Такіх сродкаў шмат, і яны ў самым агульным плане – дэталі твора. Мастацкая дэталі – выразная падрабязнасць або штрых, якая абуджае думку, робіць адлюстраванне яркім і адчувальным. Дэталі імкнецца да адзінканасці. Дэталі можа несці псіхалагічную нагрузку. Мастацкая дэталі нярэдка асацыятыўная, як бадзьяк-чартапалох у “Хаджы-Мураце” Л. Талстога. Мастацкая дэталі адыгрывае важную ролю ў тыпізацыі і індывідуалізацыі характараў. Яна гучыць толькі ў кантэксце, суадносіцца з мастацкім метадам аўтара.

Па кампазіцыйнай ролі дэталі падзяляюцца на апісальныя і сюжэтныя, а па прадмеце адлюстравання – на пейзажныя, бытавыя, гістарычныя, этнаграфічныя і г.д. Выбар іх – праява аўтарскай індывідуальнасці.

Маўленне славесна-мастацкіх твораў уключае ў сябе разнастайныя формы маўленчай дзейнасці. На працягу многіх стагоддзяў на пісьменнікаў актыўна ўздзейнічалі прынцыпы рыторыкі. Дарамантычныя эпохі нярэдка характарызуюць як стадыю рытарычнай культуры, дзе наглядаўся прымат агульнага над

прыватным, звядзенне канкрэтнага факта да універсальнай. У эпоху рамантызму літаратура аслабіла свае сувязі з аратарскім мастацтвам, еўрапейская культура эвалюцыянавала ад рытарычнай ускладненасці да стылістычнай прастаты. Гутарка як важнейшы род чалавечых зносін ажыццяўлялася ў размоўным маўленні і шырока адлюстравалася ў літаратуры XIX ст. і пазнейшага часу. У XIX–XX стст. літаратура ўсведамляецца пісьменнікамі як свайго роду форма гутаркі аўтара з чытачом. Мастацкае маўленне нярэдка трансфармуе пісьмовыя формы пазамастацкай рэальнасці (эпістальныя раманы і г.д.). Ж. Дэрыда стварыў тэорыю архэпісьма, згодна з ёй пісьмо першаснае ў адносінах да маўлення, а ў аснове пісьма – гульня свядомасці, якая шукае знакавага выяўлення. Літаратура выкарыстоўвае формы пазамастацкага маўлення, дапускае адхіленні ад моўнай нормы, пісьменнікі здольныя выступаць у ролі моватворцаў.

Мастацка-маўленчыя сродкі разнастайныя і шматпланавыя, яны складаюць сістэму, што ўключае лексіка-фразеалагічныя сродкі (падбор слоў і словазлучэнняў, якія маюць рознае паходжанне і эмацыянальнае гучанне), да лексіка-фразеалагічных адзінак прымыкаюць марфалагічныя (уласна граматычныя) з’явы мовы (памяншальна-ласкальныя суфіксы ў фальклоры, выкарыстанне дзеясловаў пэўнага стану ў літаратуры і г.д.); маўленчая семантыка ў вузкім сэнсе слова (пераносныя значэнні слоў); мастацкае маўленне ўключае пласты, звернутыя да ўнутранага слыху чытача (інтанацыйна-сіntaxічныя, фанетычныя, рытмічныя і г.д.). Гучанне маўлення тлумачыцца па-рознаму. Некаторыя вучоныя сцвярджалі, што гукі – носьбіты пэўнага сэнсу (А – гук радасны і адкрыты, а У – трывожны), некаторыя – што гукі маўлення самі па сабе эмацыянальна і семантычна нейтральныя, а мастацка-сэнсавы эфект ствараецца спалучэннем дадзеных гукаў з прадметна-лагічным значэннем выказвання. Сувязь у мастацкім слове гука і значэння абазначаецца тэрмінамі “аноматапея” і “гукасэнс”. Важная роля паронімаў – слоў розных па значэнні, але блізкіх па гучанні, у паэзіі XX ст. яны выступалі прадуктыўным і эканомным спосабам эмацыянальна-сэнсавы насичэння маўлення. Фанетычныя паўторы ёсць у літаратурах усіх народаў. Вельмі важны таксама інтанацыйна-галасавы аспект маўлення, бо інтанацыя – сукупнасць выразна значных змен гучання чалавечага голаса.

У 1970-я гады Ц. Тодараў папулярываў паняцце “дыскурс”, дзе дыскурс – нейкая лінгвістычная агульнасць, дадзеная пасля мовы, але да выказвання. Ён вылучыў дыскурс навуковы, побытава-практычны (напрыклад, эпістальны), афіцыйна-дзелавы, літаратурна-мастацкі (і ў межах яго жанравыя дыскурсы). Спецыфіку

літаратурнага дыскурса вучоны бачыў не толькі ў маўленчай тканіне, але і ў прадметным складзе.

Маўленне ў мастацкіх творах схільнае да выразнасці і строгай арганізаванасці, у лепшых сваіх узорах яно максімальна насычана зместам, таму не церпіць перабудовы, патрабуе глыбокай увагі ад рэцыпіента не толькі да прадмета паведамлення, але і да адценняў і нюансаў.

Мастацкае маўленне ажыццяўляе сябе ў вершаванай і праявічай формах. Першапачаткова вершаваная форма пераважала ў рытуальных, сакральных і мастацкіх тэкстах, яна прыцягвае ўвагу да славеснай тканіны і гучання выказвання, надае яму гранічную эмацыянальна-сэнсавую насычанасць. Пры звароце да прозы аўтар мае шырокія магчымасці моўнай разнастайнасці, спалучэння ў адным і тым жа тэксце розных манер думаць і выказацца. Паэзіі ўласцівы акцэнт на славеснай экспрэсіі, тут ярка выяўлены стваральны, маўленнетворны пачатак, у прозе ж славесная тканіна можа аказвацца як бы нейтральнай: праявікі рэдка схільныя да канстатуючага слова без паэмацыянальнага, у прозе больш шырока выкарыстоўваюцца выяўленчыя і пазнавальныя магчымасці, а ў паэзіі акцэнтуюцца яго экспрэсіўныя і эстэтычныя пачаткі.

З традыцыйным тэрмінам “мастацкае маўленне” зараз сапернічае слова “тэкст”. Тэкст – лац. *textus* – тканіна, спляценне, спалучэнне – шырока выкарыстоўваецца ў гуманітарных навукх, мае некалькі значэнняў. Першапачаткова гэты тэрмін сцвердзіўся ў лінгвістыцы, дзе тэкст – прымяненне натуральнай мовы, якая валодае комплексам уласцівасцей. Тэксту ўласцівы звязнасць і завершанасць, ён адмежаваны ад усяго знешняга, ад акаляючай маўленчай і немаўленчай рэальнасці, мае ясна выяўленыя пачатак і канец, складаецца з групы сказаў, што выступаюць мінімальнай камунікатыўнай адзінкай. Лінгвістычнае разуменне тэксту бывае вузкім (моўнае выяўленне пэўнага сэнсавага рада) і шырокім (маўленчае ўтварэнне з пэўнай пабудовай і сэнсам). Гэты тэрмін у літаратуразнаўстве абазначае маўленчую грань літаратурнага твора, нярэдка выкарыстоўваецца як сінонім да слова “твор”. Асабліва распаўсюджана ў філалогіі трактоўка тэксту як строга арганізаванай паслядоўнасці маўленчых адзінак. У гэтай сувязі адрозніваюць асноўны тэкст твора і пабочны тэкст (загалоўкі і заўвагі, эпіграфы, прысвячэнні, аўтарскія прадмовы і пасляслоўі, абазначэнне дат і месца напісання, пералік дзейных асоб і рэмаркі ў драматычных творах).

Тэкст – цэнтральнае паняцце ў тэксталогіі. Ён разглядаецца і як з’ява семіятычная. Існуюць неславесныя тэксты, звернутыя да зроку (геаграфічныя карты, творы выяўленчага мастацтва), слыху (гукавая сігналацыя, музычныя творы), адначасова да зроку і слыху – літургія, тэатральнае мастацтва, кіно). Тэксты – гэта тое, што ўносіцца

ў культурную памяць чалавецтва. У мастацкіх тэкстах інфармацыя спалучана з ацэначнасцю і эмацыянальнасцю, гуманітарныя тэксты – след чыйго-небудзь голасу. Універсальныя ўласцівасці тэксту – стабільнасць, нязменнасць, тоеснасць самому сабе. Пры трансфармацыі і выпадковых недакладнасцях тэкст дэфармуецца. Часам тэксты, знешне падобныя, але розныя па сутнасці (*накараць нельга памілаваць*). Постмадэрністы выступаюць за тэкст без берагоў: тэкст – усё, што ўспрынята чалавекам, а таксама ўсё ў рэальнасці. Па Барту, тэкст – безасабовае пісьмо, здольнае прынесці асалоду чытачу, тэкст пры гэтым страчвае стабільнасць і тоеснасць самому сабе.

Тэкст ствараецца і завяршаецца воляй аўтара, аднак асобныя часткі маўленчай тканіны могуць знаходзіцца ў складаных і нават канфліктных адносінах са свядомасцю аўтара, бо тэкст не заўсёды вытрымліваецца толькі ў адным толькі аўтарскім духу. У творах апошніх стагоддзяў, асабліва ў прозе, побач з прамым аўтарскім словам аказваецца не аўтарскае, чужое. Калі ў творах адлюстроўваюцца галасы аўтара і герояў, то гэта поліфанія. Не аўтарскае слова прыходзіць у літаратуру не толькі ў выглядзе адзінкавых звенняў твора і лакальных тэкставых эпізодаў, але і ў ролі арганізуючых, цэментуючых мастацкую тканіну пачаткаў.

Стылізацыя – імітацыя чужога стылю, яго рыс і ўласцівасцей. Стылізацыі цесна звязаны з прыпадабненнямі (“Прыпадабненні да Карана” ў Пушкіна). Калі ў стылізацыях і прыпадабненнях аўтар імкнецца да адэкватнасці ўзнаўлення чужой манеры і ад яе не адыходзіць, то пародыя – адчужэнне пісьменніка ад прадмета імітацыі, высмейванне першакрыніцы, якое грунтуецца на несупадзенні прадметна-тэматычнага і маўленчага планаў. Сказ арыентаваны на нелітаратурнае маўленне – вуснае, бытавое, размоўнае. Рэмінісцэнцыямі называюць адсылкі да папярэдніх літаратурных фактаў, гэта вобразы літаратуры ў літаратуры. Самая распаўсюджаная форма рэмінісцэнцыі – цытата, дакладная ці не. Рэмінісцэнцыямі выступаюць звычайныя ўпамінанні твораў і іх аўтараў разам з ацэначнымі характарыстыкамі. Рэмінісцэнцыі – паказчыкі аўтарскага стылю. Нормай літаратурнай творчасці апошніх двух стагоддзяў стала актыўная прысутнасць рэмінісцэнцый.

Тэрмін “інтэртэкстуальнасць” увяла ў 1967 г. Юлія Крысцева. Яна пісала: “Любы тэкст будзеца як мазаіка цытат, любы тэкст – вынік убірання ў сябе і трансфармацыі якога-небудзь тэксту. Тым самым інтэрсуб’ектыўнасць змяняецца інтэртэкстуальнасцю”. Ідэя Крысцевай была падтрымана Р. Бартам: “Кожны тэкст з’яўляецца інтэртэкстам, іншыя тэксты прысутнічаюць там на розных узроўнях у больш ці менш пазнавальных формах. Кожны тэкст – новая тканіна, сатканая са старых цытат”. Па Барту, гэтае цытаванне бессвядомае і аўтаматычнае.

У сучасным літаратурнаўстве інтэртэкстуальнасцю часта абазначаецца сукупнасць міжтэкставых сувязей, у склад якіх уваходзяць не толькі аўтаматычнае, але і свядомае цытаванне, свядомыя адсылкі да папярэдніх літаратурных фактаў. Калі называць тэкстам любое маўленчае выказванне, а не толькі пісьмова зафіксаванае, то фактычна ўсё можна лічыць праявамі інтэртэкстуальнасці, г.зн. запазычанні сюжэтаў, тэм, вобразаў, словазлучэнняў і г.д.

ГЕНЕЗІС МАСТАЦКАГА ТВОРА І ЛІТАРАТУРНАЙ ТВОРЧАСЦІ

1. Значэнне тэрміна.
2. Гісторыя вывучэння генезісу літаратурнай творчасці.

Слова “генезіс” азначае “паходжанне”, “узнікненне”, “працэс утварэння і першапачатковага станаўлення таго ці іншага прадмета ці з’явы, здольнага да развіцця (эвалюцыі)”. У адносінах да літаратуры як цэлага генезіс фіксуе гістарычнае паходжанне мастацкай славеснасці, звяртае нас да архаічных эпох, у прыватнасці, да станаўлення родаў літаратуры. Генезісам асобнага твора называюць шлях ад мастацкай задумы да яе ажыццяўлення, дзе генетычны разгляд літаратуры – вывучэнне творчай гісторыі асобных твораў. Гэты раздзел літаратурнаўчай навукі цесна звязаны з тэксталогіяй і нязменна на яе абапіраецца. У наш час вывучэнне творчай гісторыі абазначаецца тэрмінамі “генезіс тэксту” і “дынамічная паэтыка”. Існуе і трэцяе значэнне тэрміна “генезіс”: сукупнасць фактараў (стымуляў) пісьменніцкай дзейнасці, якія маюць месца ў галіне мастацкай славеснасці і іншых відаў мастацтва і за іх межамі. Вывучэнне стымуляў пісьменніцкай дзейнасці важнае для высвятлення сутнасці асобных твораў і для разумення літаратурнага працэсу.

Асэнсаванне генезісу літаратурнай творчасці ў складзе навукі пра літаратуру другаснае ў адносінах да вывучэння саміх твораў, бо любы генетычны разгляд аб’екта павінен ісці пасля спасціжэння яго ўнутрана-канстытуцыйнага сэнсу. У адпаведнасці з разуменнем літаратурнай творчасці складваліся метадалагічныя літаратурнаўчыя школы. Кожная з іх засяроджвалася на якой-небудзь адной групе фактараў літаратурнай творчасці. Культурна-гістарычная школа (другая палова XIX ст.) разглядала абумоўленасць пісьменніцкай творчасці пазамастацкімі з’явамі, перш за ўсё грамадскай псіхалогіяй. Яе заснавальнік мастацтвазнаўца І.-А. Тэн пісаў, што вывучэнне літаратуры дазваляе стварыць гісторыю маральнага развіцця і наблізіцца да пазнання псіхалагічных законаў, якія кіруюць падзеямі. Па версіі Тэна, на літаратуру ўплываюць тры фактары – “раса”, “асяроддзе”, “момант”. Накіраваным на пазамастацкія з’явы было пераважна і сацыялагічнае літаратурнаўства, якому ўласцівы

прымат зместу над формай, прызнанне вядучай ролі сацыяльных рэалій у літаратурным працэсе, ацэнка твора з ідэйных, а не эстэтычных пазіцый. У гісторыі навукі пра літаратуру мела месца і пастаноўка на першае месца іманентных пачаткаў літаратурнага развіцця. Кампаратывісты (заснавальнік – нямецкі вучоны Т. Бенфей, сярэдзіна XIX ст.) стымулам літаратурнай творчасці лічылі факт знаёмства пісьменніка з больш раннімі літаратурнымі фактамі, вялікае значэнне кампаратывісты надавалі ўплывам і запазычанням, вандроўным сюжэтам. Рускія фармалісты 1920-х гадоў дамінантным стымулам пісьменніцкай дзейнасці лічылі палеміку пісьменнікаў з літаратурнымі папярэднікамі, адштурхоўванне наступнікаў ад распрацаваных папярэднікамі прыёмаў адлюстравання свету і чалавека. Некаторыя вучоныя сцвярджалі, што літаратурная творчасць стымулюецца ўсеагульнымі, універсальнымі, трансгістарычнымі пачаткамі чалавечага быцця і свядомасці. Гэты аспект генезісу літаратуры акцэнтавала міфалагічная школа (заснавальнікі – браты Грымы ў першай палове XIX ст.). Біяграфічны метада (заснавальнік – Ш. Сент-Бёў) і псіхалагічная школа (Э. Энекен і інш.) ставяць нараджэнне мастацкіх твораў і існаванне літаратурнай творчасці ў прамую залежнасць ад унутранага свету аўтара, яго лёсу і рыс характару. Вывучэнне мастацкіх твораў як найперш дэтэрмінаваных рысамі характару аўтара надзённае для літаратуры XIX–XXI ст., якая рашуча вызвалася ад жанравых канонаў, яно дапамагае лепш зразумець аўтарскую індывідуальнасць. Літаратурны твор – гэта не злепак з пэўнага кола фактаў, кампаненты стымулюючага кантэксту нельга аб’яднаць ва універсальную схему: генезіс літаратурнай творчасці гістарычна і індывідуальна зменлівы, а любая тэарэтычная рэгламентацыя непазбежна набывае аднабаковы характар.

ПСІХАЛАГІЗМ У ЛІТАРАТУРЫ

1. Паняцце пра псіхалагізм.
2. Тыпы псіхалагізму.
3. Псіхалагізм, метада, стыль.

Псіхалагізм у літаратуры можна разглядаць з трох асноўных пунктаў погляду ў залежнасці ад аб’екта даследавання: псіхалогія аўтара, героя, чытача. Псіхалогія героя – тое, што цікавіць даследчыкаў і чытачоў, гэта пераход псіхічнай структуры ў эстэтычную, даследаванне ўнутранага жыцця герояў у яго глыбінных супярэчнасцях. Тэрміны “псіхалагічны раман”, “псіхалагічная проза” замацаваліся за творамі класічнай літаратуры XIX–XX ст. Цікавае да ўнутранага свету чалавека ў літаратуры была заўсёды, аднак з XIX ст. псіхалагізацыя ў літаратуры дасягнула значных поспехаў, якасць рэалістычнай псіхалагічнай прозы прынцыпова адрознівалася ад усёй

папярэдняй літаратуры. Дарэалістычныя прынцыпы мадэлявання асобы спрашчалі рэчаіснасць. Архаічная, фальклорная літаратура стварыла персанаж-маску, за якой замацоўвалася ўстойлівая сюжэтная функцыя, а гэта не садзейнічала даследаванню чалавечай душы. Для выканання такой задачы спатрэбілася іншая структура персанажа – тып. Класіцызм адкрышталізаваў тое, што можна назваць “сацыяльна-маральным тыпам” (Л.Я. Гінзбург). Скупасць Гарпагона (“Скупы” Мальера) – рыса маральная, у Гоголя таксама на пярэдні план выступае маральнае (Плюшкін), а ў Бальзака – сацыяльнае (Габсек). Асоба ў дарэалістычных метадах адлюстроўвалася не праз характар, а праз набор аднакіраваных прыкмет або нейкую адну прыкмету. Ад тыпа ішла дарога да характару. Характар не адмаўляе тып, а будзеца на яго аснове. Характар пачынаецца там, дзе сумяшчаецца некалькі тыпаў, але “базавы” тып застаецца нязменным. Характар – набор рознакіраваных тыпаў пры адчувальным арганізуючым пачатку аднаго з іх. Характар – індывідуальнае спалучэнне псіхалагічных прыкмет.

Псіхалагізм звязаны толькі са шматмернасцю характару, які адначасова фарміруецца і асобай, і асяроддзем. Рэалізм вырас з імператыву тлумачэння жыцця. Тыпалогія псіхалагізму: прамы (або адкрыты) і ўскосны (або латэнтны). Прамы псіхалагізм – непасрэднае выяўленне пачуццяў персанажаў, даецца ў аўтарскіх характарыстыках, маналогах, няўласна-простай мове. Схаваны або ўскосны псіхалагізм – выяўленне пачуццяў праз дэталі, сюжэт, міміку, жэсты, маўленне персанажаў.

Беларуская проза актыўна засвойвала традыцыі сусветнай літаратуры. Інтэнсіўнае развіццё псіхалагізму пачалося ў ёй з твораў М. Гарэцкага, З. Бядулі, Я. Коласа. Пазней лірычная проза Я. Брыля і псіхалагізм, навацыі ў прозе В. Казько (“Суд у Слабадзе”, “Цвіце на Палессі груша”, “Прахожы”, “Бунт незапатрабаванага праху” – выкарыстанне элементаў “плыні свядомасці”, як і ў М. Стральцова ў “Смаленні вепрука”).

НАЦЫЯНАЛЬНАЕ ЯК ФАКТАР МАСТАЦКАСЦІ Ў ЛІТАРАТУРЫ

1. Паняцце пра нацыянальнае.
2. Праблема нацыянальнай ідэнтыфікацыі літаратурных твораў.
3. Нацыянальнае як фактар мастацкай каштоўнасці твора.
4. Нацыянальнае і мастацкі метады.

Нацыянальнае – уласцівасць псіхікі і свядомасці, якая афарбоўвае ўсе формы грамадскай свядомасці. Мастацкі свет, створаны вобразным мысленнем, можа мець ярка выяўленыя нацыянальныя рысы.

Нацыянальная самабытнасць складваецца з сацыякультурных і маральна-псіхалагічных асаблівасцей (агульнасці працоўных працэсаў і навыкаў, звычаяў і г.д., грамадскага жыцця ва ўсіх яго формах: прававой, палітычнай, маральнай, рэлігійнай, эстэтычнай, якія фарміруюцца на аснове прыродна-кліматычных і біялагічных фактараў. Усё гэта прыводзіць да ўзнікнення нацыянальнай характэрнасці жыцця людзей, да ўзнікнення нацыянальнага менталітэта, фарміруе нацыянальныя характары.

К.-Г. Юнг прапанаваў тэорыю калектыўнага бессвядомага, архетыпаў, зараз многія пішуць пра этнічнае бессвядомае. Літаратурны характар можа ўтрымліваць у сабе нацыянальныя рысы. Арсенал паэтычных вобразных сродкаў браўся з навакольнага асяроддзя. Каб “прапісацца” ў свеце, узнікла неабходнасць з дапамогай міфалогіі насяліць яго антропаморфнымі істотамі. Матэрыял міфалогіі – у залежнасці ад тыпа цывілізацыі (земляробчай, жывёлагадоўчай) – розны. Вобраз мог капіравацца з навакольнага асяроддзя – флоры, фауны, нежывой прыроды. У прамастацкім міфалагічным мысленні ўсе вобразы абрасталі спецыфічнымі сімвалічнымі планами, якія занатоўвалі рысы пэўнай этнічнай групы. У кожнага народа фарміравалася свая нацыянальная карціна свету. Цэласнае адзінства прынцыпаў арганізацыі нацыянальнага матэрыялу з апорай на характэрныя для нацыянальнага жыцця дамінанты – нацыянальна-мастацкі стыль мыслення. Калі эстэтычная свядомасць набыла высокаразвітыя формы, нацыянальны менталітэт для свайго ўзнаўлення ў славесна-мастацкай форме запатрабаваў спецыфічных сродкаў адлюстравання і выяўлення: тэм, герояў, жанраў, сюжэтаў, хранатопу, набору дэталей, моўных сродкаў і г.д. Аднак спецыфіку вобразнай тканіны нельга лічыць асновай нацыянальнай змястоўнасці. Нацыянальнае ўласціва і індывідуальнай свядомасці як форме праявы “калектыўнага бессвядомага”. Аснову “калектыўнага бессвядомага” складае правобраз, архетып. Ён ляжыць у аснове тыповых сітуацый, дзеянняў, ідэалаў, міфалагічных фігур. Архетып – інварыянт перажыванняў, які рэалізуецца ў канкрэтных варыянтах, гэта матрыца, агульны малюнак перажыванняў, якія паўтараюцца ў бясконцым шэрагу продкаў і нашчадкаў. У народаў, якія маюць развітую літаратуру і культуру, арсенал сродкаў узбагачаецца, інтэрнацыяналізуецца, захоўваючы пры гэтым пазнавальныя нацыянальныя коды (“Фауст” Гётэ, “Пад дрэвам зялёным” Т. Хардзі).

Аснову практычна любога характару ў літаратуры – характару не толькі індывідуальнага, але і нацыянальнага – складае маральна-сацыяльны тып і нават маска. За самым складаным, самабытным спалучэннем псіхалагічных рыс заўсёды прасвечвае нацыянальны варыянт агульначалавечага тыпа (Габсек – Плюшкін – Хамёнак або

Кала Бруньён у Ралана і ніжнебайдуноўцы ў Я. Брыля). Адносна самастойнымі ў творы могуць быць і менталітэт, і ўзнаўляючы яго вобразны рад (унутраная форма), і мова, якая ўзнаўляе вобразы (знешняя форма). Менталітэт можа быць выяўлены не толькі праз родны матэрыял, але і праз адпаведную інтэрпрэтацыю іншанацыянальнага матэрыялу. Гэта магчыма таму, што экзатычны матэрыял перадаецца з дапамогай дэталаў, якія выбраны, скампанаваны і ацэнены суб'ектам апавядання са свайго нацыянальнага пункту погляду на сваёй нацыянальнай мове. Існуюць англамоўныя, іспанамоўныя, партугаламоўныя, нямецкамоўныя, рускамоўныя літаратуры. З другога боку, нацыянальны менталітэт можна выявіць на розных мовах. Існуюць творы, якія, на першы погляд, з цяжкасцю паддаюцца нацыянальнай ідэнтыфікацыі (напрыклад, “Запрашэнне на пакаранне”, “Вечар у Клер”, “Лаліта” У. Набокава, “Тропік Рака”, “Тропік Казярога” Г. Мілера).

У якасці асновы мастацкасі разнастайны нацыянальны матэрыял нераўназначны, з улікам розных ідэйна-эстэтычных задач матэрыял бывае выйгрышны і пройгрышны.

“Трансплантацыя” нацыянальных вобразаў у чужародную славесную абалонку адбываецца з непазбежнымі зменамі, спрашчэннямі. Пры перакладзе наглядаецца перакадзіроўка мовы, а не самой вобразнай тканіны. Творчы пераклад здольны даць адносны мастацкі эквівалент. Перакласці мастацкі твор – гэта адэкватна перадаць вобразныя хады думкі. Постіндустрыяльнае грамадства, урбанізацыя, глабалізацыя абазначылі тэндэнцыю нівеліравання нацыянальных адрозненняў ў культуры ўвогуле, у літаратуры ў прыватнасці. Пачынаюць стварацца творы наднацыянальныя, касмапалітычныя (“Таўро Касандры” Ч. Айтматава).

Нацыянальная карціна свету ў творы можа быць формай вырашэння агульначалавечых праблем. Нярэдка наглядаецца падмена эстэтычных крытэрыяў нацыянальнымі. Вялікія творы мастацтва становяцца духоўным здабыткам чалавецтва не толькі таму, што яны выяўляюць нацыянальны менталітэт, але і таму, што яны напісаны на высокім мастацкім узроўні.

Выяўленне нацыянальнага мае свае асаблівасці ў розных мастацкіх сістэмах і метадах. Класіцызм яго фактычна, але не адзначна адмаўляў, рамантызм – прыўносіў, рэалізм – дэталізаваў, мадэрнізм – ставіўся амбівалентна, постмадэрнізм – даваў іранічную ацэнку.

СЛАВЕСНА-МАСТАЦКІ ТВОР У ГІСТОРЫКА- ФУНКЦЫЯНАЛЬНЫМ АСПЕКЦЕ

1. Твор як аб'ект успрымання, узроўні ўспрымання твора.
2. Чытач і твор. Суіснаванне літаратурнага твора ў часе.
3. Сацыялогія літаратуры. Рэцэптыўная крытыка.
4. Элітарная і антыэлітарная канцэпцыі мастацтва і літаратуры.

Літаратурны твор – аб'ект успрымання. Існуе прыкладны разгляд твораў мастацтва з пазіцый сацыялогіі, псіхалогіі, педагогікі і г.д., пры ім літаратуры надаецца ілюстрацыйная роля. Твор можа даследавацца ў шырокім культурным кантэксце з мэтай вывучэння форм грамадскай свядомасці ў іх адзінстве, такі падыход характэрны для культуралогіі, эстэтыкі, філасофіі.

Апрача ілюстрацыйнага і інфармацыйнага, надзвычай важны эстэтычны ўзровень твора. Ва ўспрымаючай дзейнасці вельмі важны жывы, неаналітычны, цэласны водгук на твор. Разам з тым чытач імкнецца выказаць свае ўражанні, абдумаць прачытанае і разабрацца ў сваіх эмоцыях. Гэта другая, але вельмі важная з'ява ва ўспрыманні твора. Патрэба ў інтэрпрэтацыі твораў арганічна вырастае з непасрэдных чытацкіх водгукаў на яго. Непасрэдныя імпульсы і роздум чытача суадносяцца не так проста. Тут наглядаецца залежнасць чытача ад мастака-творцы і самастойнасць чытача ў яго адносінах да аўтара. Пры разглядзе праблемы “аўтар – чытач” навукоўцы або абсалютызуюць чытацкую ініцыятыву (А. Патабня, Р. Барт), або гавораць пра паслухмянасць чытача аўтару (А. Скафтымаў). Крайнія пункты погляду пераадолююцца герменеўтычным літаратуразнаўствам, якое разумее адносіны паміж аўтарам і чытачом у форме дыялога, размовы, сустрэчы. Чытанне твора – праца і творчасць – гэта аптымальны варыянт чытацкага ўспрымання.

Чытач можа прысутнічаць у творы непасрэдна, калі ён канкрэтызаваны і лакалізаваны ў тэксце. Аўтары нярэдка разважаюць пра сваіх чытачоў, вядуць з імі гутаркі, узнаўляюць іх думкі і словы (Л. Стэрн, А. Пушкін, М. Гогаль). У сувязі з гэтым правамерна гаварыць пра вобраз чытача як складнік прадметнасці ў літаратурным творы. Другая, больш значная, універсальная форма прысутнасці чытача – “канцэпцыя адрасата” (А. Бялецкі). Адрасат – гэта і канкрэтная асоба, і сучасная аўтару чытацкая публіка, і далёкі правендыцыйны чытач. Чытач-адрасат падрабязна вывучаўся канстанцкімі літаратуразнаўцамі В. Ізерам і Г.Р. Яусам, якія зыходзілі з таго, што мастацкі вопыт двухбаковы: мае прадуктыўны або крэатыўны бок і рэцэптыўны, адпаведна з гэтым існуюць дзве тэорыі мастацкай творчасці: традыцыйная і новая з адрасатам або імпліцытным чытачом у цэнтры. У мастацкіх творах імі акцэнтуюцца праграма

ўздзеяння аўтара на чытача, а структура тэксту разглядаецца як апеляцыя да чытача, таму закладзены ў творы патэнцыял уздзеяння, згодна з рэцэптыўнай крытыкай, вызначае ўспрыманне твора чытачом.

Для тэорыі літаратуры важны не толькі імпліцытны, але і рэальны чытач. Рэальным чытачам уласцівыя розныя, часам палярныя ўстаноўкі ўспрымання літаратуры, патрабаванні да яе, якія адпавядаюць прыродзе літаратуры ці разыходзяцца з ёй. Рэцэптыўнай эстэтыкай яны абазначаюцца тэрмінам “далягляд чаканняў”. Мастацкі эффект твора разглядаецца пры гэтым як вынік спалучэння аўтарскай праграмы ўздзеяння з успрыманнем, ажыццёўленым на базе далягляду чытацкіх чаканняў, бо чытачы могуць прагнуць і геданістычнага задавальнення, і шоку, і павучанняў, і пашырэння кругагляду, і фантазій, і філасофствавання. Кругаглядам, густам і чаканнямі чытацкай публікі ў многім вызначаецца лёс літаратурных твораў, а таксама мера аўтарытэтнасці і папулярнасці аўтараў.

Чытацкая публіка з яе ўстаноўкамі і запатрабаваннямі складае прадмет сацыялогіі літаратуры. Уздзеянне літаратуры на жыццё грамадства, разуменне і асэнсаванне літаратуры чытачамі, літаратура ў зменлівых сацыякультурных кантэкстах успрымання – прадмет гісторыка-функцыянальнага вывучэння. Галоўная сфера гісторыка-функцыянальнага вывучэння літаратуры – існаванне твораў у вялікім гістарычным часе, дыялог, па тэрміналогіі М. Бахціна. Існаванне літаратурных твораў у часе – гэта ланцуг ідэалагічных пераакцэнтацый. Вывучэнне водгукі на твор мастацтва, які выйшаў, – неабходная ўмова асэнсавання твора, бо аўтары найперш звяртаюцца да людзей свайго часу, успрыманне літаратуры сучаснікамі часта вызначаецца вастрынёй і антынамічнасцю ацэнак. Вывучэнне лёсу літаратурных твораў пасля іх стварэння грунтуецца на крыніцах і матэрыялах рознага роду: колькасць і характар выданняў, наклады кніг, наяўнасць перакладаў на іншыя мовы, склад бібліятэк; пісьмова зафіксаваныя водгукі на прачытанае (перапіска, мемуары, заўвагі на палях кніг), але найбольш істотныя – выказванні, якія выходзілі на публіку: рэмінісцэнцыі і цытаты ў творах наступнікаў, графічныя ілюстрацыі і рэжысёрскія пастаноўкі, водгукі на літаратурныя факты публіцыстаў, філосафаў, мастацтвазнаўцаў, літаратуразнаўцаў і крытыкаў. Рэальныя чытачы мяняюцца ад эпохі да эпохі, да таго ж чытацкі склад неаднародны. Авангард чытацкай публікі – крытыкі. Іх дзейнасць – істотны кампанент і адначасова фактар функцыянавання літаратуры ў сучаснасці. Задача крытыкі – ацэньваць творы і абгрунтоўваць свае меркаванні пра іх, крытыкі – адначасова і чытацкая эліта.

Функцыянаванне літаратуры, асабліва на працягу апошніх стагоддзяў, пазначана рэзкай дыспрапорцыяй паміж тым, што створана і назапашана ў сферы мастацтва, і тым, што можа быць

дастаткова поўна ўспрынята чытацкай публікай. Разнастайнасць мастацкіх інтарэсаў і густаў у грамадстве нарадзіла дыяметральна процілеглыя і па-свойму аднабаковыя канцэпцыі – элітарную і антыэлітарную. Элітамі называюць грамадскія групы, якія з дастатковай паўнатай далучаны да пэўнай галіны культуры. Гэтым тэрмінам нярэдка абазначаюць негатыўную ў падтэксе з’яву – дэманстратыўную ізаляванасць прадстаўнікоў прывілеяваных груп. Па элітарнай канцэпцыі, літаратура – мастацтва для абраных. Такое разуменне мастацтва было характэрна для рамантыкаў, у прыватнасці енскай школе, удзельнікі яе проціпастаўлялі мастакоў простым смяротным. Замкнутасці мастацтва вузкім колам яго дзеячаў, адасабленню ад жыцця шырокіх пластоў грамадства процістаіць антыэлітарная канцэпцыя, па якой адвяргаюцца творы, якія не могуць быць успрыняты шырокай публікай. Абедзве канцэпцыі абсалютызуюць дыспрапорцыю паміж мастацтвам ва ўсім аб’ёме і тым, што можа быць успрынята шырокай публікай, прычым дыспрапорцыя трактуецца як універсальная і непераадольная. Гэта антыномія насамрэч не вечная. Межы паміж элітарнай замкнутасцю мастацтва і яго даступнасцю рухомыя.

МАСТАЦКАСЦЬ

1. Азначэнне паняцця.
2. Крытэрыі мастацкасці і іх гістарычная зменлівасць.
3. Змястоўна-функцыянальная тыпалогія літаратурных твораў.

Мастацкасць – родавае паняцце мастацкіх твораў, яно адрознівае літаратуру і іншыя віды мастацтва ад немастацкіх з’яў. У шырокім сэнсе слова – свайго роду сінонім да тэрміна “вобразнасць”, бо мастацкае адлюстраванне жыцця ажыццяўляецца ў вобразах. Аднак два творы мастацтва не заўсёды супадаюць па сваіх мастацкіх вартасцях: у адным творы яны могуць праявіцца поўна, у другім – часткова. Такім чынам, пра мастацкасць гавораць, калі маюць на ўвазе спецыфіку і якасць мастацкага адлюстравання. З аднаго боку, мастацкасць – складаны комплекс унутраных (структурных) уласцівасцей, якія вызначаюць прыналежнасць творчай працы да сферы мастацтва, з другога – мастацкасць ёсць асаблівае якасць узноўленага мастацтвам свету, дзякуючы якой свет прадстае ў абагульнена-цэласным, ачалавечаным і ўсвядомленым выглядзе. Мастацкасць як узровень якасці твора ацэньваецца па пэўных крытэрыях.

Мастацкі твор павінен быць змястоўным. Літаратура – пазнанне і адлюстраванне жыцця, таму адно з важных да яе патрабаванняў – праўдзівасць адлюстравання, праўдзівасць абагульненняў. Гэтае

патрабаванне адноснае, бо мастацкае адлюстраванне жыцця ўмоўнае ў тым плане, што яно, з аднаго боку, па гістарычных прычынах можа быць аднабокім, а з другога – абмежавана родава-жанравымі магчымасцямі твораў. Устанавіць жыццёвую праўдзівасць твора – суаднесці твор з той сферай жыцця, якая ў ім паказана. Жыццёвасць адлюстравання – насычанасць твора “вечнымі” пытаннямі, пераканаўчасць мастацкіх абагульненняў пры стварэнні характараў і ўвогуле пры паказе жыцця. Высокі ўзровень мастацкасці твора нельга зводзіць толькі да выканання пісьменнікам пэўных правіл адлюстравання свету і чалавека, у аднаго і таго ж аўтара сустракаюцца і высокамастацкія і маламастацкія творы. Творы, аднолькавыя па праўдзівасці і жыццёвасці, могуць мець розную ступень мастацкай якасці. Прычына такога адрознення часта заключаецца ў эстэтычнай мэтанакіраванасці твора – эстэтычным пачуцці, якое твор выклікае ў чытача.

Крытэрыі мастацкасці гістарычна зменлівыя. Напрыклад, фармалісты лічаць адзіным крытэрыем мастацкасці дасканаласць мастацкай формы, вульгарныя сацыялагісты – партыйнасць, класавасць, народнасць. Узровень мастацкасці не ўяўляе сабой пастаянны набор прыкмет, якімі вымяраецца якасць літаратурнага твора.

Мастацкія творы па-рознаму выконваюць сваё эстэтычнае прызначэнне. У сувязі з гэтым вылучаюць тры вялікія групы твораў – класіку, белетрыстыку, масавую літаратуру. Класіка, або высокая літаратура, – тая частка літаратурных твораў, якая цікавая і аўтарытэтная для шэрагу пакаленняў. Прыналежнасць да класікі звычайна вызначаецца другой эпохай, а не той, у якой існаваў аўтар. Межы паміж класікай і някласікай рухомыя. Славутыя творы мінулага ў кожны гістарычны момант успрымаюцца па-рознаму, нярэдка выклікаюць палеміку (шырокі дыяпазон трактовак шэкспіраўскай, пушкінскай, гогалеўскай творчасці). Знаходжанне літаратуры ў вялікім гістарычным часе адзначана не толькі сэнсавым узбагачэннем, але і сэнсастратамі, рэдукцыяй сэнсавага патэнцыялу. Нармальнае стаўленне да класікі – неімператыўнае прызнанне яе аўтарытэту. У складзе літаратурнай класікі ёсць аўтары, што набылі сусветную вядомасць (Гамер, Дантэ, Шэкспір, Гётэ, Дастаеўскі), і нацыянальныя класікі (Пушкін, Гюго, Купала). Нацыянальная класіка часткова ўваходзіць у сусветную класіку.

Масавая літаратура – адзін з істотных кампанентаў сучаснага літаратурнага працэсу і адначасова адна з важных тэарэтыка-літаратурных праблем. Вучоныя, якія працавалі ў рэчышчы фармальнага метаду, пад масавай літаратурай мелі на ўвазе ўвесь літаратурны масіў пэўнага культурна-гістарычнага перыяду, які

разглядаўся на фоне вяршынных дасягненняў, шэдэўраў пісьменнікаў першага раду.

У савецкім літаратуразнаўстве тэндэнцыя размытай трактоўкі “масавай літаратуры” з часам узмацнілася, словазлучэнне ператварылася ў ацэнчнае абазначэнне, якое ўтрымлівала негатыўную кананацыю: у эпоху “халоднай вайны” і ідэалагічнага процістаяння паміж Захадам і Усходам масавая літаратура прываблівала многіх савецкіх літаратуразнаўцаў толькі як аб’ект бязлітаснай крытыкі і разглядалася найперш з пазіцыі ідэалогіі – як грамадская з’ява, інструмент машыны інтэлектуальнага і маральнага падаўлення асобы ва ўмовах сучаснай буржуазнай сістэмы, як паймаўшчыні падрыхтаваны прадукт для шырокага спажывання масамі з мэтай стварэння ў іх уяўленняў і ідэй, якія адпавядаюць мэтам і задачам пануючых класаў. Па гэтай прычыне масавая літаратура выводзілася за межы мастацкасці, пазбаўлялася прадметнай вызначанасці як літаратуразнаўчае паняцце, бо ў савецкім літаратуразнаўстве і крытыцы часта так абазначалася асноўная плынь літаратурнай прадукцыі заходніх краін. Даволі “размытым” прадставала паняцце “масавая літаратура” ў трактоўцы Ю. Лотмана, згодна з якой масавая літаратура – паняцце сацыялагічнае, яно датычыцца не столькі структуры таго ці іншага тэксту, колькі сацыяльнага функцыянавання ў агульнай сістэме тэкстаў, бо гэта паняцце вызначае, у першую чаргу, адносіны таго ці іншага калектыву да пэўнай групы тэкстаў.

Тэрмінам “масавая літаратура” таксама прынята абазначаць і пэўны жанрава-тэматычны рэпертуар, які канчаткова склаўся прыкладна ў сярэдзіне XX ст. і ўключыў у сябе дэтэктыў, баявік, шпіёнскі раман, крымінальны раман, фэнтэзі, навукова-фантастычны раман, трылер, сентыментальны, дамскі, ружовы раман, касцюмна-гістарычны раман з даважкам меладрамы, прыгодніцкага ці парнаграфічнага рамана. У аснове кожнай жанрава-тэматычнай разнавіднасці масавай літаратуры ляжыць адна ці некалькі літаратурных формул, кожная з якіх уяўляе сабой структуру апавядальніцкіх ці драматычных канвенцый, выкарыстаных у вялікай колькасці твораў, сінтэз шэраг спецыфічных культурных штампаў і больш універсальных апавядальніцкіх форм і архетыпаў. Яшчэ ў 1916 г. Жорж Пальці звёў да 36 усе тыя сітуацыі, якія найперш зацікавяць чытача: адзюльтэр, помста, злачынства, рэўнасць, раскаянне, вар’яцтва і г.д.

Такім чынам, масавая літаратура ў сваім апошнім з прыведзеных значэнняў – гэта формульная літаратура, якая адрозніваецца высокай ступенню стандартызацыі і ярка выяўленай

эскапіскай накіраванасцю. У сувязі з гэтым да масавай літаратуры трэба адносіць замацаваныя ў літаратурным жыцці і культурнай свядомасці дадзенай эпохі фармальна-змястоўныя мадэлі праявітых твораў, пабудаваных па пэўнай сюжэтнай схеме, якім уласціва агульнасць тэматыкі, устойлівы набор дзейных асоб, падначаленых пэўнай сюжэтнай функцыі, якія ўзнаўляюць нейкі ідэальны свет, дзе адсутнічаюць беспарадак, двухсэнсоўнасць, няпэўнасць і абмежаванасць рэальнага свету, у якім чытач можа максімальна ўзрушыцца, пазбавіцца пачуцця небяспекі і няўпэўненасці, якія непазбежна спадарожнічаюць перажыванню ў рэальным жыцці. У якасці асноўнай класіфікацыйнай адзінкі твораў масавай літаратуры мэтазгодна выкарыстоўваць паняцце жанрава-тэматычнага канона, якое адпавядае формульнай прыродзе, дзе канон – колькасна-структурная мадэль мастацкіх твораў такога стылю, які, з'яўляючыся пэўным сацыяльна-гістарычным паказчыкам, інтэрпрэтуецца як прынцып канструявання мноства твораў.

Белетрыстыка ад фр. *belles lettres* – вытанчаная славеснасць – тэрмін выкарыстоўваецца ў некалькіх сэнсах: у шырокім сэнсе – мастацкая літаратура, у вузкім – апавядальніцкая проза. Белетрыстыка – літаратура так званана другога раду, няўзорная, некласічная, але яна мае пэўныя вартасці і прынцыпова адрозніваецца ад масавага шырспажыву, гэта сярэдзіннае звяно літаратуры. Белетрыстыка неаднародная. У яе сферы найперш значнае кола твораў, якія не валодаюць мастацкай маштабнасцю і ярка выяўленай арыгінальнасцю, але шырока абмяркоўваюць праблемы сваёй эпохі і краіны, адпавядаюць духоўным і інтэлектуальным запатрабаванням сучаснікаў, а нярэдка і нашчадкаў. Белетрыстыка па прычыне адлюстравання свайго часу шмат дае для разумення нейкай канкрэтнай сацыякультурнай сітуацыі. Белетрыстыка як сярэдзінная форма літаратурнай творчасці цесна судакранаецца і з класікай, і з масавай літаратурай. У найбольшай ступені гэта адносіцца да такіх жанраў, як гістарычны, авантурны раман, дэтэктыў, навуковая фантастыка.

Адпаведнасць светаўспрымання аўтараў, незалежна ад часу іх жыцця, духу часу ўспрымання літаратуры, – адзін з галоўных фактараў чытабельнасці твораў і дынамікі рэпутацый твораў. На хістанні пісьменніцкіх рэпутацый уплывае разыходжанне густаў старэйшага і малодшага пакаленняў, дзе другое звычайна адштурхоўваецца ад першага. Пospеху ў сучаснікаў і ў блізкія эпохі садзейнічае моц і эфектнасць дэманстрацыі аўтарам уласнай арыгінальнасці і навізны.

ПРЫНЦЫПЫ НАВУКОВАГА АНАЛІЗУ ЛІТАРАТУРНАГА ТВОРА

1. Прынцыпы навуковага аналізу.
2. Інтэрпрэтацыя літаратурных твораў.

Аналіз літаратурнага твора – гэта ўмоўнае раскладанне яго на састаўныя часткі. Гэта творчы працэс, які з цяжкасцю паддаецца жорсткай рэгламентацыі. Шляхі і спосабы аналізу разнастайныя. Кожны твор патрабуе канкрэтнага, найбольш адпаведнага яму аналізу. Асноўныя прынцыпы аналізу: *аб'ектыўнасць* або *канкрэтнасць*; *навуковасць*; *цэласнасць* або *адзінства зместу і формы*, *гістарычны і эстэтычны*. Паколькі мастацкі твор цэласны, то і яго аналіз павінен быць цэласным. Любая даследчая аперацыя павінна быць адзінствам аналізу і сінтэзу. Толькі ўсвядоміўшы логіку метаду пісьменніка, можна прасачыць, як разгортваецца цэлае. Цэласнаму навуковаму аналізу ўласцівы наступныя ключавыя моманты: пошук дамінантных стратэгіяў мастацкай тыпізацыі, наступнае іх разгортванне на ўсіх узроўнях і выяўленне сувязі гэтых стратэгіяў з тымі рэаліямі, якія іх нарадзілі. Цэласны аналіз літаратурнага твора – гэта адначасова і спасціжэнне рэальнасці, і чалавека. Нават цэласны аналіз не можа прэтэндаваць на паўнату спасціжэння аб'екта, бо мастацкі свет – гэта сістэма рэдукцый, набор пэўных пунктаў погляду, пры сумяшчэнні якіх у творы ствараецца эфект сапраўднасці, жывога жыцця. Кожная метадалагічная школа мае свае метадалагічныя адкрыцці (антропацэнтрызм і тэкстацэнтрызм). Шматграннасці прадмета даследавання павінна адпавядаць шматграннасць падыходаў і метадаў.

Літаратурны твор можна вывучаць у сацыяльна-генетычным плане (сувязь з рэчаіснасцю, адлюстраванне эпохі ў літаратурным творы); гісторыка-функцыянальным – вызначаюцца рысы зменлівасці, успрыманне рознымі пластамі чытачоў у розныя гістарычныя часы; тыпалагічны план – супастаўленне твораў, блізкіх па ідэйна-тэматычнай задуме і фармальнаму яе ўвасабленню, створаных рознымі па нацыянальнасці мастакамі слова ці людзьмі розных эпох. Такі аналіз дазваляе высветліць вялікае кола пытанняў, у першую чаргу: *заканамернасці літаратурнага працэсу, спецыфіка іх праяў у кожнай нацыянальнай літаратуры, ідэйна-эстэтычная адметнасць канкрэтных літаратурных твораў; у эстэтычным, калі літаратурны твор разглядаецца як мастацкая з'ява: аналіз структуры, унутранай будовы твора, так, структуралісты выяўлялі і аналізавалі розныя элементы формы, устанаўлівалі сувязі паміж элементамі і будавалі сістэму з наяўных элементаў; або аналіз з пункту гледжання творчай гісторыі – выкарыстанне матэрыялаў творчага працэсу пісьменніка дапамагае ўбачыць у дынаміцы стварэнне мастацкага цэлага*

з асобных кампанентаў. Ступень паўнаты вывучэння творчай гісторыі залежыць ад дакументальнай аснашчанасці: дзеянні, перапіска, мемуары, першапачатковыя накіды, планы. Вывучэнне творчай гісторыі дапамагае зразумець ідэйна-эстэтычныя ўстаноўкі пісьменніка, працэс стварэння мастацкай канцэпцыі твора, прынцыпы карэкціроўкі тэксту самім аўтарам. Аналіз у аспекце мастацкага метаду важны тым, што мастацкі метада абумоўлівае канкрэтнасць зместу і формы, а таксама характар іх адзінства ў творы, таму аналіз мастацкага твора ў аспекце метаду дазваляе высветліць, якая рэчаіснасць ахопліваецца гэтым зместам і як гэта афармляецца аўтарам у творы, зразумець, як суадносіцца твор з развіццём літаратуры і рэчаіснасцю. Такі аналіз неабходны і для таго, каб пераадолець практыку вывучэння твора ў ізаляванасці ад аўтарскай свядомасці, асаблівасцей эпохі, літаратурнага працэсу.

Аналіз літаратурнага твора ў аспекце жанру дапамагае выявіць тыпалагічныя, гістарычна ўстойлівыя фактары і асаблівасці мастацкага твора. Сам выбар пісьменнікам таго ці іншага жанру адпавядае адносінам мастака да адлюстроўваемага, выяўляе апору на пэўную літаратурную традыцыю, на гэтым фоне праступае і тое новае, адметнае, што з'яўляецца дасягненнем самога пісьменніка і яго эпохі. Кожны вялікі пісьменнік асвойвае тыя жанры, што існуюць, і адначасова пераўтварае іх. Жанравы аналіз дазваляе паглыбіць веды па літаратуры, садзейнічае эстэтычнаму выхаванню чытачоў, разуменню літаратурнага твора як з'явы мастацтва.

З другой паловы XX стагоддзя развіваецца сістэмны аналіз. Сістэма – адзіны комплекс узаемазвязаных элементаў, які як цэлае валодае пэўнай устойлівасцю, самастойнасцю ў адносінах да іншых сістэм і навакольнага асяроддзя. Якасна вызначае сістэму яе залежнасць ад структуры, бо структура – упарадкаванасць кампанентаў цэлага, якая забяспечвае адносную ўстойлівасць сістэме, магчымасць яе ўзаемадзеяння з асяроддзем. Адна з мадэлей сістэмнага аналізу наступная: I узровень – паэтыка: паэтычныя асацыяцыі, сістэма трыпаў, мастацкая мова; II узровень – мастацкі вобраз: канфлікт, сістэма вобразаў, сюжэтна-кампазіцыйныя і жанравыя асаблівасці, тыпы мастацкай вобразнасці; сістэма дэтэрмінантаў у мастацкім творы; III узровень – тыпалогія мастацкай творчасці: літаратурны напрамак, плынь, школа; мастацкі метада; тып мастацкай творчасці.

Інтэрпрэтацыя (лат. *interpretatio* – тлумачэнне, трактоўка) – спосаб асваення мастацтва; вытлумачэнне мастацкага твора ці асобнага вобраза, матыву, кампанента, абумоўленае грамадскімі ці мастацкімі запатрабаваннямі часу. Тэарэтычныя асновы інтэрпрэтацыі склаліся пры тлумачэнні тэкстаў Святога Пісання.

Мастацкая інтэрпрэтацыя падзяляецца на некалькі відаў, звязаных з функцыянаваннем твораў мастацтва ў сферы мастацкай культуры. Інтэрпрэтацыя можа ўзнікнуць як спрэчка з папярэднікамі ці сучаснікамі, як адмаўленне або ўдасканаленне ўжо выказанай канцэпцыі або сцвярджэнне новай, яна садзейнічае паглыбленню ўражання ад твора, дапамагае адкрываць раней не заўважаныя вартасці. Магчымы і такі від інтэрпрэтацыі, калі інтэрпрэтатар на матэрыяле твора раскрывае ў першую чаргу ўласныя інтарэсы і эстэтычныя ці іншыя прынцыпы. У якасці інтэрпрэтатараў звычайна выступаюць літаратурныя крытыкі, літаратуразнаўцы, рэжысёры, дырыжоры, балетмайстры, актёры, спевакі і г.д. На грунце літаратуры інтэрпрэтацыя ажыццяўляецца як вытлумачэнне літаратурнага твора, спасціжэнне яго сэнсу, ідэі, канцэпцыі. Існуюць два тыпы інтэрпрэтацыі – славесны і неславесны.

У мастацкай дзейнасці інтэрпрэтацыя мае месца пры ініцыятыўным выкарыстанні раней створанага: трансфармацыя фальклорных тэкстаў, літаратурныя апрацоўкі міфаў і паданняў, стылізацыі і запазычанні, прыпадабненні, дзе наглядаецца свядомае ўзнаўленне літаратурнага ўзору. Мастацкая інтэрпрэтацыя дапускае і нават патрабуе адвольнага прачытання. Нават у тых інтэрпрэтатараў, якія глыбока спасцігаюць сэнс і беражліва захоўваюць стыль, назіраецца выбарчасць засваення і творчае дабудаванне створанага аўтарам. Пры інтэрпрэтацыі ў іншым відзе мастацтва неабходна прытрымлівацца законаў таго віду мастацтва, у якім інтэрпрэтуецца твор, варта ўлічваць гісторыка-культурны і нацыянальныя кампаненты.

СІСТЭМА І ТЭМАТЫКА ПРАКТЫЧНЫХ ЗАНЯТКАЎ

Практычныя заняткі № 1

Вобраз як асобая мова культуры

1. Мастацкі вобраз як форма адлюстравання рэчаіснасці.
2. Мастацкі вобраз і знак.
3. Мастацкае абагульненне.

Для аналізу:

1. “Слова пра паход Ігаравы”.
2. “Песня пра зубра” М. Гусоўскага.
3. “Раскіданае гняздо” Я. Купалы.

Літаратура

1. Халізов, В.Е. *Тэорыя літаратуры* / В.Е. Халізов. – М., 1999 (2000, 2002, 2003).

Практычныя заняткі № 2

Мастацкі метада

1. Мастацкі метада.
2. Канцэпцыі мастацкага метада.
3. Класіцызм.
4. Сентыменталізм.
5. Рамантызм.

Для аналізу:

1. Творчасць А. Міцкевіча, Я. Чачота, Я. Баршчэўскага.
2. Творы сусветнай літаратуры (падабраць па два-тры прыклады на кожны метада).

Літаратура

1. Гуляев, Н.А. *Тэорыя літаратуры* / Н.А. Гуляев. – М., 1985.
2. Пospelов, Г.Н. *Тэорыя літаратуры* / Г.Н. Пospelов. – М., 1978.
3. Бароўка, В.Ю. *Тэорыя літаратурнага працэсу* / В.Ю. Бароўка. – Віцебск, 2002.
4. Бароўка, В.Ю. *Тэорыя літаратуры* / В.Ю. Бароўка. – Віцебск, 2005.

Практычныя заняткі № 3

Мастацкі метад

1. Рэалізм.
2. Мадэрнізм. Мадэрнісцкія плыні.
3. Постмадэрнізм.

Для аналізу:

1. Творы Ф. Багушэвіча, Я. Коласа, М. Гарэцкага.
2. Праявы мадэрнізму ў “Пошуках будучыні” К. Чорнага.
3. Зборнік на выбар А. Хадановіча або “Старасвецкія міфы горада Б*”.

Літаратура

1. Гуляев, Н.А. Теория литературы / Н.А. Гуляев. – М., 1985.
2. Пospelов, Г.Н. Теория литературы / Г.Н. Пospelов. – М., 1978.
3. Бароўка, В.Ю. Тэорыя літаратурнага працэсу / В.Ю. Бароўка. – Віцебск, 2002.
4. Бароўка, В.Ю. Тэорыя літаратуры / В.Ю. Бароўка. – Віцебск, 2005.

Практычныя заняткі № 4

Метажанр

1. Азначэнне метажанру.
2. Эталагічныя творы.
3. Раманічныя творы.

Для аналізу:

1. “Жыццё Ефрасінні Полацкай”.
2. “Тутэйшыя” Янкі Купалы.
3. “Голы звер” М. Зарэцкага.

Літаратура

1. Пospelов, Г.Н. Теория литературы / Г.Н. Пospelов. – М., 1978.
2. Андреев, А.Н. Теория литературы / А.Н. Андреев. – Мн., 2004.

Практычныя заняткі № 5

Літаратурны род

1. Паняцце пра літаратурны род.
2. Лірычныя творы.
3. Эпічныя творы.

Для аналізу:

1. Лірыка М. Багдановіча (на выбар).
2. Проза Я. Коласа (на выбар).

Літаратура

1. Халізов, В.Е. *Тэорыя літаратуры* / В.Е. Халізов. – М., 1999 (2000, 2002, 2003).
2. Гуляев, Н.А. *Тэорыя літаратуры* / Н.А. Гуляев. – М., 1985.
3. Паспелов, Г.Н. *Тэорыя літаратуры* / Г.Н. Паспелов. – М., 1978.

Практычныя заняткі № 6

Літаратурны род

1. Драматычныя творы.
2. Дыфузія літаратурных родаў.

Для аналізу:

1. Драматычныя творы К. Крапівы і Я. Купалы (на выбар).
2. “Антон” М. Гарэцкага або “Новая зямля” ці “Сымон-музыка” Я. Коласа (на выбар).

Літаратура

1. Халізов, В.Е. *Тэорыя літаратуры* / В.Е. Халізов. – М., 1999 (2000, 2002, 2003).
2. Гуляев, Н.А. *Тэорыя літаратуры* / Н.А. Гуляев. – М., 1985.

Практычныя заняткі № 7

Стыль

1. Азначэнне стылю.
2. Фактары і кампаненты стылю.
3. Стылізацыя, яе функцыі і віды.

Для аналізу:

Тры творы трох розных беларускіх аўтараў (на выбар).

Літаратура

1. Халізов, В.Е. *Тэорыя літаратуры* / В.Е. Халізов. – М., 1999 (2000, 2002, 2003).
2. Гуляев, Н.А. *Тэорыя літаратуры* / Н.А. Гуляев. – М., 1985.
3. Бароўка, В.Ю. *Тэорыя літаратурнага працэсу* / В.Ю. Бароўка. – Віцебск, 2002.

Практычныя заняткі № 8
Генезіс літаратурнай творчасці

1. Міфалагічная школа, неаміфалагізм.
2. Кампаратывізм.
3. Культурна-гістарычная школа.
4. Біяграфічны метада, псіхалагічная школа.
5. Сацыялагічны напрамак у літаратуразнаўстве. Вульгарны сацыялагізм.

Аналіз прац “Нямецкая міфалогія” Я. Грыма; “Сюжэт і матыў”
А. Весялоўскага; “Гісторыя англійскай літаратуры. Уводзіны” І. Гэна.

Аналіз прац “З прац розных гадоў” Ш. Сент-Бёва; “Структурна-генетычны метада у гісторыі” Л. Гальдмана; “Прымяненне марксізму да гісторыі літаратуры і літаратурнай крытыкі” В. Крауса.

Літаратура

1. Бароўка, В.Ю. Тэорыя літаратуры / В.Ю. Бароўка. – Віцебск, 2005.
2. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М., 1987.

Практычныя заняткі № 9
Генезіс літаратурнай творчасці

1. Структуралізм.
2. Постструктуралізм.
3. Аналіз рэфератаў “Навуковыя ідэі Ж. Дэрыды”, “Навуковыя ідэі Ж. Дэлёза”, “Навуковыя ідэі М. Фуко”.

Літаратура

1. Бароўка, В.Ю. Тэорыя літаратуры / В.Ю. Бароўка. – Віцебск, 2005.
2. Современное зарубежное литературоведение: словарь-справочник. – М., 1996.
3. Ильин, И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / И.П. Ильин. – М., 1996.

Практычныя заняткі № 10
Крытэрыі мастацкасці літаратурнай творчасці

1. Азначэнне мастацкасці.
2. Крытэрыі мастацкасці, іх гістарычная зменлівасць.
3. Мастацкасць і масавасць.

Прааналізаваць з пункту гледжання мастацкасці 3 творы трох розных аўтараў аднаго і таго ж гістарычнага часу (на выбар).

Літаратура

1. Гуляев, Н.А. Теория литературы / Н.А. Гуляев. – М., 1985.
2. Рагойша, В.П. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах / В.П. Рагойша. – Мн., 2002.

Практычныя заняткі № 11 Нацыянальнае ў літаратуры

1. Літаратура і нацыянальная рэчаіснасць.
2. Сродкі выяўлення нацыянальнага ў літаратуры.
3. Нацыянальнае і мастацкі метад.
4. Нацыянальнае і мастацкасць.

Для аналізу:

1. “Гапон” В. Дуніна-Марцінкевіча.
2. “Навасадскае замчышча” К. Каганца.
3. “Лабірынты” В. Ластоўскага.

Літаратура

1. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., 1999 (2000, 2002, 2003, 2004).
2. Бароўка, В.Ю. Тэорыя літаратурнага працэсу / В.Ю. Бароўка. – Віцебск, 2002.

ПЫТАННІ ДА ЭКЗАМЕНУ

1. Тэорыя літаратуры як навука, структура тэорыі літаратуры.
2. Сувязь тэорыі літаратуры з іншымі навукамі.
3. Спецыфіка мастацкай літаратуры.
4. Камунікатыўная прырода літаратуры.
5. Эстэтычная прырода літаратуры.
6. Вобраз і знак.
7. Архетып.
8. Структура аб'ектнай арганізацыі літаратурнага твора.
9. Структура суб'ектнай арганізацыі літаратурнага твора.
10. Тэматыка мастацкіх твораў.
11. Паняцце знакавасці мастацтва і літаратуры. Літаратура як другасная мастацкая сістэма.
12. Літаратурны твор, цыкл, фрагмент.
13. Мастацкі метадак як стратэгія мастацкай тыпізацыі. Дзве канцэпцыі мастацкага метаду.
14. Класіцызм.
15. Сентыменталізм.
16. Рамантызм.
17. Рэалізм.
18. Мадэрнізм.
19. Постмадэрнізм.
20. Метажанр, раманічны і эталагічны метажанры.
21. Пафас, яго віды. Пафас і мастацкі метадак.
22. Эпас як літаратурны род і яго асаблівасці.
23. Лірыка як літаратурны род, яе асаблівасці.
24. Драма як літаратурны род, яе асаблівасці.
25. Жанр, функцыі жанру.
26. Класіфікацыя жанраў.
27. Стыль, стылеўтваральныя фактары.
28. Кампаненты стылю.
29. Сюжэт і кампазіцыя.
30. Мастацкая дэталі, яе функцыі.
31. Мова як прадмет і сродак адлюстравання ў літаратурным творы.
32. Стылізацыя, яе віды і функцыі.
33. Генезіс мастацкага твора з пункту гледжання міфалагічнай школы, кампаратывізму, іх паслядоўнікаў і наступнікаў.
34. Генезіс мастацкага твора з пункту гледжання культурна-гістарычнай і псіхалагічнай школы і іх паслядоўнікаў.

35. Народнасць літаратуры.
36. Дыялектыка традыцый і наватарства ў літаратуры.
37. Прыкладны разгляд літаратурных твораў.
38. Літаратурны твор у гісторыка-функцыянальным аспекце. Герменеўтыка, рэцэптыўная крытыка.
39. Элітарны і антыэлітарны падыход да твораў мастацтва.
40. Інтэрпрэтацыя літаратурных твораў, яе віды.
41. Псіхалагізм у літаратуры, яго тыпалогія, сродкі псіхалагічнага аналізу.
42. Псіхалагізм і мастацкі метада.
43. Праблема нацыянальнай ідэнтыфікацыі літаратурных твораў.
44. Нацыянальнае ў літаратуры як фактар мастацкай каштоўнасці твора.
45. Нацыянальнае як праблема сацыялогіі літаратуры.
46. Асаблівасці выяўлення нацыянальнага і мастацкі метада.
47. Мастацкасць, крытэрыі мастацкасці.
48. Мастацкая ўмоўнасць, яе віды.
49. Мастацкае абагульненне, яго віды.
50. Літаратурная класіка. Сусветная і нацыянальная класіка.
51. Масавая літаратура, яе характэрныя рысы.
52. Прынцыпы навуковага аналізу літаратурных твораў.

ТЭСТАВЫЯ ЗАДАННІ

1. Тэорыя літаратуры складаецца з:

- А) эстэтыкі, літаратурнай крытыкі, паэтыкі;
- Б) аўтарзнаўства, паэтыкі, гісторыі літаратуры;
- В) эстэтыкі літаратуры, паэтыкі, тэорыі літаратурнага працэсу.

2. Семіятычная прырода літаратуры даследавалася ў працах:

- А) А. Весялоўскага;
- Б) Р. Ингардэна;
- В) Ю. Лотмана.

3. Пэўны лад эстэтычнай завершанасці з адпаведным героем і сітуацыяй, аўтарскай пазіцыяй, чытацкім успрыманнем, унутрана адзінай сістэмай каштоўнасцей, паэтыкай прынята называць:

- А) модусам мастацкасці;
- Б) мастацкім метадам;
- В) мастацкім тыпам.

4. Да парадыгмаў мастацкасці адносяцца:

- А) жыццёпісанне, прытча, анекдот;
- Б) вобраз, архетып, матыў;
- В) рэфлектыўны традыцыяналізм, крэатывізм, мадэрнізм.

5. Літаратура – гэта:

- А) форма грамадскай свядомасці;
- Б) мастацтва слова;
- В) форма творчасці.

6. Паняцці “мастацкі вобраз” і “знак”:

- А) тоесныя;
- Б) карэлятыўныя;
- В) узаемавыключныя.

7. Матыў – гэта:

- А) рытмічны малюнак твора;
- Б) устойлівая семантыка-эстэтычная адзінка ў выглядзе слова, словазлучэння, паняцця, якая рэпрэзентуе аўтара, літаратурны напрамак, метады і г.д.;

- В) кампазіцыйны паўтор.

8. Аўтарам тэрміна “ўнутраная форма” з’яўляецца:

- А) А. Патабня;
- Б) Ю. Тынянаў;
- В) В. Шклоўскі.

9. Міфалагізацыя, ідэалізацыя, тыпізацыя – гэта:

- А) віды вобразнасці;

- Б) віды мастацкай умоўнасці;
- В) віды мастацкіх абагульненняў.

10. Канцэпцыя “смерці аўтара” выказана:

- А) Ц. Тодаравым;
- Б) Ю. Крысцевай;
- В) Р. Бартам.

11. Шэлінг суаднёс лірыку з:

- А) бясконцасцю;
- Б) імгненнасцю;
- В) жыццём.

12. Літаратурныя роды класіфікаваў з апорай на катэгорыі “аб’ект” і “суб’ект”:

- А) Э. Кант;
- Б) Арыстоцель;
- В) Г.В.Ф. Гегель.

13. Не прызнаваў драму літаратурным родам:

- А) Д. Ліхачоў;
- Б) М. Бахцін;
- В) У. Дняпроў.

14. Характэрная рыса эпічных твораў:

- А) сюжэтнасць;
- Б) адлюстраванне суб’ектыўнай рэальнасці;
- В) кампазіцыйная завершанасць.

15. Асоба лірычнага героя нятоесная ў лірыцы:

- А) аўтабіяграфічнай;
- Б) аўтапсіхалагічнай;
- В) ролевай.

16. Постструктуралісты вылучаюць у мастацкай літаратуры толькі адзін жанр:

- А) пісьмо;
- Б) тэкст;
- В) раман.

17. Стылізацыя – гэта:

- А) імітацыя чужога пісьма;
- Б) адштурхоўванне ад чужога стылю;
- В) выпрацоўка ўласнага пісьменніцкага почырку.

18. Рэмінісцэнцыя – гэта:

- А) прысутнасць у мастацкіх тэкстах указання на папярэднія літаратурныя факты;
- Б) элемент інверсійнай кампазіцыі;
- В) кароткая аўтарская заўвага ў драматычным творы.

19. Сказ – гэта імітацыя:

- А) гутарковага стылю;

- Б) навуковага стылю;
- В) узораў літаратурнай класікі.

20. Стыль – гэта:

- А) асноўны прынцып арганізацыі мастацкага зместу;
- Б) сістэма сродкаў самавыяўлення;
- В) сістэма падзей у творы.

21. Ю. Крысцева ўвяла тэрмін:

- А) інтэртэкстуальнасць;
- Б) рэтраспекцыя;
- В) рэтардацыя.

22. Сюжэты літаратурных твораў падзяляюцца на:

- А) хранікальныя і канцэнтрычныя;
- Б) цэнтрабежныя і цэнтраімклівыя;
- В) статычныя і дынамічныя.

23. У сваім стылёвым развіцці сусветныя літаратуры прайшлі такія этапы, як:

- А) рэфлектыўны традыцыяналізм, крэатывізм, мадэрнізм;
- Б) канон, рэфлектыўны традыцыяналізм, эпоха індывідуальных стыляў;
- В) натуралізм, рэалізм, мадэрнізм.

24. Да кампанентаў стылю адносяцца:

- А) тып героя;
- Б) характар эпохі;
- В) сюжэт.

25. Мастацкасць – гэта:

- А) вобразнае адлюстраванне свету;
- Б) ступень мастацкай якасці літаратурнага твора;
- В) прыналежнасць твора да сферы мастацтва.

26. Масавая літаратура, белетрыстыка, класіка – гэта:

- А) жанры літаратуры;
- Б) сацыяльна-функцыянальныя ўзроўні;
- В) стылі.

Репозиторий ВГУ

Репозиторий ВГУ