

**Л.И. Шевцова**

# **ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

*Учебно-методический комплекс  
для студентов филологического факультета  
дневной и заочной форм обучения*

2011

УДК 82.0(075.8)  
ББК 83.0я73  
ШЗ7

Автор: доцент кафедры литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат педагогических наук  
**Л.И. Шевцова**

Рецензент:  
доцент кафедры белорусской литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова»,  
кандидат филологических наук *В.Ю. Боровко*

**ШЗ7**

Учебно-методический комплекс включает в себя курс лекций, где рассматриваются основные проблемы теории литературы, практические занятия, направленные на закрепление полученных теоретических знаний и развитие необходимых профессиональных умений, связанных, прежде всего, с умением анализировать произведение художественной литературы, тематику контрольных работ и экзаменационных вопросов по курсу.

Адресуется студентам филологического факультета.

УДК 82.0(075.8)  
ББК 83.0я73

© Шевцова Л.И., 2011  
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                                                              |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Пояснительная записка .....</b>                                                                                                           | <b>4</b>   |
| <b>Раздел I. Лекции по теории литературы .....</b>                                                                                           | <b>7</b>   |
| Тема 1. Теория литературы как наука .....                                                                                                    | 7          |
| Тема 2. Из истории литературоведческих школ XIX–XX вв. ....                                                                                  | 8          |
| Тема 3. Специфика литературы как вида искусства .....                                                                                        | 25         |
| Тема 4. Художественный образ в литературе .....                                                                                              | 29         |
| Тема 5. Автор и его присутствие в произведении .....                                                                                         | 35         |
| Тема 6. Содержание и форма произведения как литературовед-<br>ческая проблема. Литературное произведение как художест-<br>венное целое ..... | 38         |
| <i>Модусы художественности .....</i>                                                                                                         | <i>42</i>  |
| <i>Категория события. Сюжет и его элементы .....</i>                                                                                         | <i>49</i>  |
| <i>Композиция произведения художественной литературы ..</i>                                                                                  | <i>52</i>  |
| <i>Художественное время и пространство в произведении ...</i>                                                                                | <i>56</i>  |
| <i>Психологизм в художественной литературе .....</i>                                                                                         | <i>61</i>  |
| <i>Понятие о тексте, подтексте, контексте, интертексте</i>                                                                                   | <i>68</i>  |
| <i>Анализ литературного произведения как художественно-<br/>го целого .....</i>                                                              | <i>73</i>  |
| Тема 7. Проблема рода и жанра в науке о литературе .....                                                                                     | 77         |
| Тема 8. Понятие стиля в литературоведении .....                                                                                              | 80         |
| Тема 9. Проблемы художественного перевода .....                                                                                              | 82         |
| Тема 10. Основные понятия и термины теории литературного<br>процесса .....                                                                   | 87         |
| <i>Историческая поэтика. Периодизация истории поэтики</i>                                                                                    | <i>89</i>  |
| <i>Поэтика эпохи синкретизма .....</i>                                                                                                       | <i>90</i>  |
| <i>Эпоха личного творчества. Теория парадигм художест-<br/>венности .....</i>                                                                | <i>91</i>  |
| Тема 11. Функционирование литературы. Литературные<br>иерархии и репутации .....                                                             | 99         |
| <b>Раздел II. Семинарские занятия по теории литературы .....</b>                                                                             | <b>105</b> |
| <b>Раздел III. Темы контрольных работ по теории литературы</b>                                                                               | <b>114</b> |
| <b>Примерная тематика вопросов к экзамену (зачету) по кур-<br/>су «Теория литературы» .....</b>                                              | <b>119</b> |
| <b>Рекомендуемая литература .....</b>                                                                                                        | <b>121</b> |
| <b>Тесты по теории литературы .....</b>                                                                                                      | <b>123</b> |

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс «Теория литературы» занимает особое место как в историко-литературной, так и в теоретико-литературной подготовке будущего филолога. Поскольку язык теории литературы специфичен и состоит из понятий и терминов, то овладение им будет считаться естественным началом пути филолога, специалиста, связавшего свою жизнь с книгой. Важнейшая цель учебно-методического комплекса – разъяснить опорные теоретико-литературные понятия, представить их как систему, проследить функционирование подсистем вокруг опорных понятий и показать, как они применяются при анализе произведения (важнейшая задача практических занятий). Термины, соответствующие важным понятиям теории литературы, вынесены в названия лекционных тем.

Курс лекций и практических занятий по теории литературы призван формировать научное литературоведческое мышление студентов. Изучение данной дисциплины предполагает не только приобретение студентами теоретических и конкретных системных знаний, умений и навыков анализа художественных произведений, но активизирует творческое осмысление литературы с учетом тенденций ее развития. Лекционный курс знакомит студентов с отечественными, зарубежными литературоведческими традициями, основными достижениями в области современной науки о литературе. В материалах лекций освещаются современные достижения в области теоретической и исторической поэтики, способы и подходы к анализу художественного текста. В этом отношении для студентов особый интерес представляют разделы о модусах художественности, литературном произведении как художественном целом, об исторической поэтике.

Семинарские занятия помимо актуализации и систематизации знаний в области теории литературы преследуют цель формировать у студентов-филологов умения и навыки анализа произведений художественной литературы, поэтому они построены, прежде всего, как углубленная работа с текстами.

Цель контрольной работы по курсу – проверить умение углубляться в теоретико-литературную проблему, а также выполнять письменный анализ предложенного произведения в заданном аспекте (с точки зрения модусов художественности, композиции, хронотопа и др.).

Итоговые тесты проверяют сформированность знаний по курсу «Теория литературы» и предназначены также для промежуточного контроля.

Темы для более глубокого и самостоятельного изучения в учебно-методическом комплексе отмечены звездочкой (\*).

**ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН КУРСА  
«ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ»**

| №<br>п/п | Названия тем                                                                                        | Количество часов |                               |                                                                   |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
|          |                                                                                                     | Лекции           | Семинар-<br>ские за-<br>нятия | Контро-<br>лируе-<br>мая са-<br>мосто-<br>ятель-<br>ная<br>работа |
| 1.       | Теория литературы как наука                                                                         | 1                |                               |                                                                   |
| 2.       | Из истории литературоведческих школ XIX–XX веков                                                    | 2                | 2                             | 2                                                                 |
| 3.       | Специфика литературы как вида искусства                                                             | 2                |                               |                                                                   |
| 4.       | Художественный образ в литературе                                                                   | 2                |                               |                                                                   |
| 5.       | Автор и его присутствие в произведении                                                              | 2                |                               |                                                                   |
| 6.       | Проблема содержания и формы в литературоведении. Литературное произведение как художественное целое | 2                |                               |                                                                   |
| 7.       | Модусы художественности                                                                             | 3                | (2)                           |                                                                   |
| 8.       | Категория события. Сюжет и его элементы                                                             | 2                | 2 (4)                         |                                                                   |
| 9.       | Композиция произведения художественной литературы                                                   | 1                | 2 (4)                         |                                                                   |
| 10.      | Художественное пространство и время в произведении                                                  | 2                | 2 (4)                         |                                                                   |

|     |                                                                                                                   |    |         |   |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|---------|---|
| 11. | Психологизм в художественной литературе                                                                           | 4  | 2 (4)   |   |
| 12. | Понятие о тексте, подтексте, контексте, интертексте. Анализ литературного произведения как художественного целого | 3  | 2       |   |
| 13. | Проблема рода и жанра в науке о литературе. Понятие стиля в литературоведении. Проблемы художественного перевода  | 3  | 8 (14)  |   |
| 14. | Основные понятия и термины теории литературного процесса. Историческая поэтика. Периодизация истории поэтики      | 2  |         |   |
| 15. | Поэтика эпохи синкретизма. Эпоха личного творчества. Теория парадигм художественности                             | 3  |         | 4 |
| 16. | Функционирование литературы. Литературные иерархии и репутации                                                    | 2  |         |   |
|     | Всего:                                                                                                            | 36 | 20 (34) | 6 |
|     |                                                                                                                   |    |         |   |

Данный учебно-методический комплекс составлен в соответствии с типовой учебной программой по теории литературы (Теория литературы: учеб. программа для студентов высш. учеб. заведений по спец. 1-21 05 01 «Белорусская филология», 1-21 05 02 «Русская филология», 1-21 05 04 «Славянская филология», 1-21 05 06 «Романо-германская филология» / авт.-сост. А.Н. Андреев. – Минск: БГУ, 2005).

## Раздел I. ЛЕКЦИИ ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

### ТЕМА 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ КАК НАУКА

Теория литературы является одной из основных отраслей литературоведения. Литературоведение – это наука о художественной литературе, ее происхождении, сущности и развитии. Литературоведение складывается из трех основных дисциплин: теории литературы, истории литературы и литературной критики. Теория литературы исследует общие законы литературы и ее развития. История литературы исследует преимущественно прошлое литературы как процесс или как один из моментов этого процесса. Литературную критику интересует «сегодняшнее» состояние литературы, для нее характерна также интерпретация литературы прошлого с точки зрения современных общественных и исторических задач. Принадлежность литературной критики к литературоведению как к науке не является общепризнанной.

Каждый из этих трех разделов литературоведения тесно связан с остальными. Нельзя заниматься теорией литературы, не зная ее истории и не владея основными приемами критики, так же, как невозможно быть критиком, не усвоив истории литературы и ее теории.

Существует также ряд вспомогательных литературоведческих дисциплин, каждая из которых способна функционировать и как самостоятельная. Другими словами, исследователь может заниматься лишь одной из указанных ниже специальностей, общими усилиями которых изучают многослойное и многозначное художественное произведение.

К вспомогательным литературоведческим дисциплинам относится прежде всего **текстология**. Текстология изучает историю какого-либо текста и его источники. Текстологи восстанавливают пропуски (лакуны) в тексте, возникшие не по воле автора (утрата части текста), сравнивают различные варианты произведения, сопоставляют идентичность печатного текста с автографом. Помимо проникновения в творческую лабораторию писателя и возможности проследить эволюцию его мировоззрения и мастерства, текстология преследует и практические цели. Это – издание текста, наиболее полное и максимально приближенное к автографу, его датировка и создание комментариев к нему, сопровождение данного издания справочным аппаратом (именной и предметный указатели и т.п.).

Одной из разновидностей текстологии является **палеография**. Палеография в основном также имеет дело с древнеписьменными памятниками. Палеографы исследуют материал, на котором зафиксирован текст (это может быть камень, металл, дерево, кожа, папирус, бумага), а также особенности почерка и самих орудий письма.

**Теория литературы** изучает природу и общественную функцию литературного творчества и вырабатывает методологию его анализа.

**Предметом** теории литературы как науки является изучение: 1) *наиболее общих категорий литературного творчества* (образность, художественный и эстетический идеал, метод); 2) *структурных элементов литературно-художественных произведений* (идея, тема, характер, композиция, художественное время и пространство, стиль, стихосложение); 3) *литературного процесса* (литературные роды и жанры, литературные направления, течения).

**Задача** теории литературы – разработать систему функциональных определений основных явлений и форм литературного творчества, установить присущие этому творчеству общие закономерности.

Определяя общие законы развития литературы, теория литературы разрабатывает *принципы и методику анализа*, изучения произведений художественной литературы, стилей, течений и литературного процесса в целом.

Наряду с понятием «теория литературы» в настоящее время имеет хождение и термин **«поэтика»**. Ее можно разделить на три разновидности. Макропоэтика, или общая поэтика, – выделение и систематизация приемов, при помощи которых создаются художественные произведения определенного исторического периода. Микропоэтика, или частная поэтика, – выявление индивидуальной системы всех эстетически значимых элементов произведения. Историческая поэтика, пользуясь сравнительно-историческим методом, изучает эволюцию отдельных поэтических приемов и их систем, обнаруживая общие черты развития различных культур.

#### *Рекомендуемая литература по теме*

Волков, И.Ф. Теория литературы: учеб. пособие / И.Ф. Волков. – М., 1995.

Теория литературы: в 3 т. – М., 1964.

Федотов, О.И. Основы теории литературы: учеб. пособ.: в 2 ч. / О.И. Федотов. – М., 1996.

Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., 2002.

## **ТЕМА 2. ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ШКОЛ XIX–XX вв.\***

Литературоведение как особая и развитая наука возникло сравнительно недавно. Первые профессиональные литературоведы и критики появляются в Европе только в начале XIX века (Шарль Огюстен Сент-Бев, В. Белинский). До этого литературоведение было составной частью общей филологии (в эпоху эллинизма) или, чаще, философии

(от Платона до Гегеля). Только в **XIX** веке начинают складываться целые литературоведческие школы, основой которых является та или иная методология анализа, истолкования произведения, тот или иной подход в процессе анализа, то, что ставится во главу угла анализа. Ниже излагается концепция развития литературно-критической мысли, нашедшая отражение в книге «Основы литературоведения» В.П. Мещерякова и др. (2000).

**Мифологическая школа** (Якоб Гримм). Толчком для ее развития послужила книга Якоба Гримма «Немецкая мифология» (1835). Братья Гримм сочетали некоторые фольклористические идеи гейдельбергских романтиков с мифологизмом известных философов Ф. Шеллинга и братьев А. и Ф. Шлегелей. Они считали, что народная поэзия имеет «божественное происхождение». Из мифа в процессе его эволюции возникли сказка, эпос, легенда и т.п. Фольклор – бессознательное и безличное творчество коллективной народной души. Переноса на изучение фольклора методологию сравнительного языкознания, Гриммы возводили сходные явления в области фольклора разных народов к общей для них древнейшей мифологии, к некоему «прамифу» (по аналогии с «праязыком»). По их мнению, исконные мифологические традиции особенно хорошо сохранились в немецкой народной поэзии. Основным исследовательским принципом школы было отыскание в фольклорных и даже литературных произведениях «прамифа» или «первомифа», к которому, как к первичной биологической клетке, сводилось все позднейшее творчество.

Приверженцами мифологической школы были А. Кун, В. Шварц, В. Манхардт (Германия), М. Мюллер, Дж. Кокс (Англия), А. де Губернатис (Италия), А. Пикте (Швейцария), М. Бреаль (Франция), А.Н. Афанасьев, Ф.И. Буслаев, О.Ф. Миллер (Россия).

Эта школа, зародившись в Германии, оказала большое влияние на литературоведение других стран, включая Россию. В Германии и России интерес к отечественной мифологии способствовал росту национального самосознания. А в области литературоведческих исследований помогал определить истоки и исторические пути развития многих фольклорных жанров. В Англии же усилия ученых были направлены не столько на выявление истоков национальной литературы, сколько на глубокое изучение природы мифа. Две английские школы мифологов – **лингвистическая** (этимологическая) (М. Миллер) и **антропологическая** (аналогическая) (Э. Тайлор, Дж. Фрейзер) – были ведущими в науке о мифе и оказали огромное влияние на литературоведение как XIX, так и XX в., причем в XX веке их влияние на литературные теории было особенно сильным. В русском литературоведении идеи названных англичан использовали такие выдающиеся ученые, как А. Афанасьев и А. Потебня, развивающие идеи лингвистиче-

ской школы, а также Александр Веселовский, симпатизировавший антропологам. Своеобразным синтезом различных теорий мифологической школы была работа «Поэтические воззрения славян на природу» (т. 1–3, 1866–69) А.Н. Афанасьева, который наряду с Буслаевым впервые в России приложил принципы мифологической школы к изучению фольклора («Дедушка домовый», 1850, «Ведун и ведьма», 1851 и др.).

**Биографическая школа** (Шарль Сент-Бев). Исследовательский метод Ш. Сент-Бева получил название «биографического». Его статьи с анализом творчества писателей – современных и прошедших веков или посвященные наиболее значительным исследованиям о них, публиковались в книгах «Литературно-критические портреты» (1832–1836), «Литературные портреты» (1862–1864) и «Современные портреты» (1869–1871). Поэт-романтик, соратник В. Гюго, он и в науку о литературе внес дух и понятия романтизма, рассматривая, в частности, каждую творческую личность, особенно гения как неповторимый феномен. Романтическая критика Сент-Бева ставила в центр своего внимания личность творца, а не застывшие эстетические нормы. Это было подлинным переворотом в литературоведении. Да и по форме критические работы Сент-Бева – очерки о творчестве отдельных писателей – резко отличались от тяжеловесных трактатов эпохи классицизма. Несомненно, что этот метод был шагом вперед по сравнению с методологией классицистов, однако и он вскоре был подвергнут критике за свою узость. С резким осуждением «французской критики», то есть биографического метода выступил В. Белинский, подчеркивавший самоценность художественного произведения. «Что мы знаем, например, о жизни Шекспира? – восклицал русский критик. – Почти ничего. Но от этого его произведения не делаются для нас менее ясными». В споре двух выдающихся критиков истину можно найти, скорее всего, в золотой середине: в лирике биография поэта объясняет многое, тогда как проза чаще тяготеет к объективности. В любом случае идеи Сент-Бева оказали чрезвычайное влияние на все дальнейшее развитие литературоведения.

**Культурно-историческая школа** (Ипполит Тэн). Как и мифологическая, эта школа получила общеевропейское распространение. Ш. Сент-Бев объяснял творчество писателя только особенностями его личной жизни. И. Тэн брал шире – литература в целом и творчество отдельного писателя в частности понимались как порождение исторической эпохи, социальной и географической «среды» и национальных, «расовых» особенностей. «Исходная точка данного метода, – писал И. Тэн в своей основной теоретической работе «Философия искусства» (1869), – состоит в признании того, что произведение искусства не есть нечто обособленное». Последнее, по мысли философа, не просто

порождение фантазии художника, а слепок «мировоззрения и нравов» породившей его эпохи.

Такая установка способствовала пониманию исторического и социального аспектов литературы. Однако роль последней упрощалась. Она становилась скорее служанкой истории, чем носительницей собственных эстетических и художественных свойств. Вторжение в литературу истории и социологии дополнялось у И. Тэна и использованием методологии естественных наук. Эта типично позитивистская установка позволяла И. Тэну предложить свою знаменитую триаду – «среда, эпоха, раса» – в качестве универсальной формулы, объясняющей все тайны литературы. Под «средой» Тэн подразумевал климат, географические особенности и социальные обстоятельства, под «расой» – врожденный темперамент и другие психологические и физиологические особенности нации. С помощью этой формулы Тэн пытался даже «научно прогнозировать» развитие литературы и искусства в будущем. Так, жизнерадостность искусства и литературы итальянцев французский литературовед объяснил тем, что они живут «посреди прекрасной природы, на берегу великолепного веселого моря». Совершенно другая «среда» у немцев, чем и объясняется мистическая «туманность» их художественного творчества. Говоря о будущем искусства, И. Тэн строго детерминирует его всемогущими и всеобъясняющими, с его точки зрения, «средой, эпохой, расой».

И. Тэн и его многочисленные сторонники в разных странах (П. Лакомб во Франции, Г. Геттнер в Германии, Г. Брандес в Дании и др.) предприняли первую попытку сделать литературоведение точной, почти лабораторной наукой. Подобные попытки будут неоднократно предприниматься и в XX веке, пока наконец не станет очевидным, что стремление применить к литературе естественнонаучные методы исследования ведет, при некоторых положительных результатах, к жесткому детерминизму и упрощенному толкованию сущности творчества.

В известной мере традиции культурно-исторической школы продолжала, видоизменившись, так называемая *«органическая критика»*, зародившаяся еще в недрах романтизма. Гете и романтики, борясь против нормативной механистичности классицистов, противопоставляли им взгляд на произведение как на нечто органическое, порожденное не аристотелевскими правилами, а душой автора. Соответственно и нормативную критику, названную Гете «деструктивной», они стремились заменить «конструктивной» или «органической». Такой она была у Сент-Бева. Но если романтики отыскивали в произведении духовную целостность, выражение души автора, то позитивисты, последователи Тэна, заложили основы той «физиологической» эстетики, о которой будет писать Л. Толстой в книге «Что такое искусство?» и которая в XX веке найдет наиболее яркое выражение в работах З. Фрейда и его последователей.

В России идеи культурно-исторической школы получили широкое распространение. Однако ведущие русские литературоведы второй половины XIX века отчетливо видели не только достоинства, но и недостатки методологии И. Тэна. Практически все русские литературоведы, испытавшие влияние И. Тэна (А. Пыпин, А. Веселовский, Н. Тихонравов, Н. Стороженко и др.), в большей или меньшей степени преодолевали слишком узкие рамки культурно-исторической школы. В значительной степени этому способствовали идеи Белинского, на которых воспитывалось несколько поколений литературной интеллигенции.

**Сравнительно-историческая школа** (Александр Веселовский). Не удивительно, что крупнейший русский литературовед XIX века, Александр Веселовский, испытавший в молодости влияние культурно-исторической школы, позже преодолел ее ограниченность и стал основоположником оригинального направления в литературоведении, заложив основы школы сравнительно-исторической. Эта школа в основном преодолевала детерминизм методологии И. Тэна и, главное, была значительно плодотворнее своей предшественницы. Веселовский связывал развитие литературы с историей народа, но возражал против перенесения законов развития природы на развитие общества, как это делали позитивисты. Основное внимание он уделял исторически обусловленной эволюции художественного творчества, скрупулезно исследуя, в частности, развитие и взаимопроникновение сюжетов. Последние рассматривались как в историческом плане – от мифа и до нового времени, так и в структурном – от первичного сюжета, «мотива» до самых сложных сюжетных форм. Веселовский сделал так много открытий в области «сюжетосложения» и структуры произведения, что оказал заметное влияние на зарождение структурализма в XX веке. Но главным у него был все же исторический подход к литературе, которая, по его мнению, развивается по своим особым законам. Установлению этих законов и посвящена его знаменитая работа «Историческая поэтика» (1897–99).

Итак, Сент-Бев основное внимание уделял личности художника, ее особенностям, Тэн – особенностям эпохи, среды и расы, Веселовский же рассматривал конкретную национальную литературу на фоне всего исторического развития, как общественного, так и художественного, не упуская при этом из виду эстетическую и «индивидуальную» ее специфику. Борьба между позитивистскими и антипозитивистскими подходами к литературе, художественному творчеству продолжится и в XX веке и будет весьма острой и драматичной.

Все **литературоведение XX века** делится на два основных потока – *сайентистский* и антропологический, или *гуманистический*. Сайентисты (англ. *Science* – наука) стремятся разрешить проблемы

литературы, опираясь на достижения различных областей науки, продолжая во многом усилия позитивистов XIX века. Представители гуманистического направления исходят из убеждения, что литература – особый вид человеческой деятельности, не поддающийся строго научному истолкованию.

**Мифологическая критика.** Корни этого направления в литературоведении находятся в конце XVIII – начале XIX века, когда вспыхнул острый интерес к мифу, приведший к появлению первой мифологической школы, рассмотренной выше. Основное различие между последней и вновь возникшей заключается в том, что мифологические литературоведы XX века занимались не столько анализом национального фольклора и поисками национальных корней, сколько прямым использованием древнего мифа в качестве инструмента для объяснения самой современной литературы. Миф определялся в качестве матрицы, не только штамповавшей первые художественные формы, но и все последующие, вплоть до настоящего времени.

Вся современная литература вдруг предстала насквозь пронизанной «мифологемами», «архетипами». При этом последние понимались не в качестве «пережитков», а как носители высшей художественности, мудрости и глубины.

Современное мифологическое направление в литературоведении возникло в самом начале XX века в Англии. Толчком к его возникновению послужила знаменитая книга Дж. Фрейзера «Золотая ветвь», первые тома которой появились в последнее десятилетие XIX века. В этой работе английский антрополог основное внимание уделил древним ритуалам, связанным со сменой сезонов (умирание – воскрешение), и выросшим на их основе сезонным мифам. Именно поэтому фрейзеровское направление в литературоведении именуют **«ритуально-мифологической критикой»**. Среди почитателей Дж. Фрейзера оказалась целая группа талантливых ученых Кембриджского университета (Дж. Уэстон, Дж. Харрисон, Г. Мэррей и др.), которые первыми применили новое учение для решения литературных проблем. Сначала Дж. Уэстон в книге «От ритуала к роману» (1920) предложила мифологическое прочтение цикла средневековых романов о Святом Граале, найдя в них множество сезонных ритуалов, а затем Г. Мэррей в работе «Гамлет и Орест» (1927) предположил, что Шекспир в образе Гамлета репродуцировал не более как мифологического бога зимы, замораживающего и убивающего все живое.

Мысль о бессознательной «заряженности» идеями и образами прошлых эпох впервые возникли у романтиков. Герой романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802) не постигает жизнь, а узнает уже когда-то ему известное. Однако эта мысль была оформлена в стройную теорию только лишь одним из крупнейших психологов XX

века швейцарцем Карлом Юнгом. Он выдвинул положение о «коллективном бессознательном» и «архетипе». Наше «коллективное бессознательное» запрограммировано древним опытом, неосознанно передающимся из поколения в поколение. Основным средством передачи является «архетип», который может принимать и современные формы. Например, железнодорожную катастрофу К. Юнг сводит к архетипу борьбы с огнедышащим драконом.

**Психоаналитическая критика.** Эта влиятельная в литературоведении школа возникла на основе учения австрийского психиатра и психолога Зигмунда Фрейда и его последователей. З. Фрейдом разработаны две важные психологические теории – теория бессознательно-го и теория влечений. Психоанализ придал литературоведению и критике специфическое направление. С самого начала своего возникновения, а это – второе десятилетие XX века, психологическая критика сосредоточила внимание на особенностях психики автора. В течение нашего столетия были написаны сотни психоаналитических биографий. Сам З. Фрейд проанализировал произведения Достоевского (статья «Достоевский и отцеубийство»). Писатель предстал у З. Фрейда в качестве жертвы «эдипова комплекса», нашедшего творческое выражение в романе «Братья Карамазовы», где сыновья убивают отца. В статье З. Фрейда о Достоевском, как и в работах других многочисленных литературоведов-психоаналитиков, приводится мысль о том, что художественное творчество помогает автору «изжить» предосудительные, часто уголовно наказуемые устремления. Этот процесс преобразования и переключения энергии нездоровых влечений на поле культурного творчества или социальной деятельности получил у Фрейда название «сублимации». Фрейд утверждал, что три самые выдающиеся произведения мировой литературы – «Эдип-царь» Софокла, «Гамлет» Шекспира и «Братья Карамазовы» Достоевского – написаны на тему «эдипова комплекса».

Психоаналитический метод в различных модификациях и сочетаниях (со структуризмом, например), продолжает использоваться в литературоведении и в настоящее время, своеобразно продолжая традиции «биографической» критики. Однако он все чаще определяется как «старомодный». Слишком монотонным и схематичным представляется стремление психоаналитиков в авторах произведений и их героях отыскивать одни и те же психологические установки, в частности, сводить все и вся к пресловутому «эдипову комплексу».

**Русская формальная школа.** Просуществовав короткое время (с середины 1910-х по середину 1920-х гг.), эта школа тем не менее оказала большое влияние на литературоведческую мысль XX столетия. Русские формалисты составляли две группы. Первая именовала себя «Обществом изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ), вторая –

«Московским лингвистическим кружком». Членами этих групп и сочувствующими им были многие известные ученые-лингвисты и литературоведы. Среди них – В. Виноградов, Е. Поливанов, Л. Якубинский,

Г. Винокур, Р. Якобсон, Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский. основополагающим в подходе русских (как, впрочем, и всех других) формалистов к художественному произведению (прежде всего к поэтическому) было утверждение, что именно форма делает поэзию поэзией, определяя специфику последней. Содержание стихотворения можно пересказать без использования рифмы, ритма, то есть разрушив его форму, но при этом улетучивается и поэтическое впечатление. Поэзия исчезает.

Поэтической форме, поэтическому языку придавалось перво-степенное значение. Более того, признавалась возможность саморазвития поэтической формы вне зависимости от содержания. Один из основоположников формального метода В. Шкловский выдвинул тезис «искусство как прием», взятый затем на вооружение другими литературоведами-формалистами. «Прием» понимался как главный инструмент создания художественного произведения. С помощью различных поэтических приемов, сознательно применяемых авторами произведений, предметы и явления реальности превращаются в факт искусства. Приемы могут быть традиционными и новаторскими. Последним русские формалисты уделяли много внимания. Характерно, что затем и американские формалисты будут восхвалять модернистскую поэзию, считая ее высшим достижением поэтического творчества. В этой связи представляется чрезвычайно интересным вопрос о взаимосвязях формалистов-теоретиков и формалистов-художников, экспериментировавших с формой, используя самые экстравагантные «приемы». Одним из важнейших художественных «приемов» формалисты считали «остранение» (от слова «странный»). Это понятие было впервые введено В. Шкловским в книге «Воскрешение слова» (1914) и получило дальнейшую разработку в его статье «Искусство как прием» (1917). В произведении, по мысли Шкловского, знакомые вещи должны представать в неожиданном, необычном, «странном» свете. Только тогда они привлекут внимание читателя, разрушив «автоматизм восприятия». Остранение, таким образом, понимается как универсальный и важнейший художественный прием. В качестве примера В. Шкловский приводит необычное, «странное» описание оперного представления в «Войне и мире». «Был какой-то черт, который пел, махая руками до тех пор, пока не выдвинули под ним доски, и он не опустился туда». Разрушить автоматизм читательского восприятия могут ирония (как в приведенном примере), а также парадокс, употребление непривычных (бытовых или областных) слов и т.п. В более широком плане

нарушение привычного и ожидаемого выражается в борьбе «старшей» и «младшей» линии в литературе, то есть в борьбе традиции и новаторства.

Это были радикально новые взгляды на поэзию. До этого форма понималась скорее как служанка содержания. И хотя наиболее выдающиеся литературные мыслители от Аристотеля до Белинского уделяли большое внимание и форме произведения, все же только в XX веке вспыхнул подлинный ее культ. И начало ему было положено русскими учеными.

**«Новая критика»** возникла в Соединенных Штатах. Ее крупнейшими представителями были Дж. Рэнсом, А. Тейт, К. Брукс, А. Уинтерс, Р. Блэкмур. «Новый критики» исходили из понимания поэтического произведения как автономного, замкнутого в самом себе, в своей «поэтической реальности» объекта. Все «внешние» связи произведения «неокритиками» обрывались. Оно не являлось для них социологическим или политическим документом, не связывалось даже с психологией или биографией художника. По их мнению, стихотворение живет своей собственной жизнью, а не иллюстрирует, как считают фрейдисты, жизнь автора. Не обращали внимания «новые критики» и на эмоции, выражаемые в произведении. Для них художественное произведение – особый вид знания, а не способ выражения эмоций. Это «поэтическое» знание, как более «плотное» и живое, они противопоставляли схематическому, «скелетному», научному. Для анализа этого «знания», то есть поэзии, рекомендовалось «пристальное прочтение», цель которого – выявить в произведении особые поэтические средства выражения, делающие поэзию поэзией.

«Новые критики» видят свою заслугу в том, что они анализируют художественные произведения «изнутри», а не подходят к ним с социологическими, психологическими и т.п. мерками. И при этом «неокритики» подчеркивают, что их анализ базируется на строго научных принципах.

**Структурализм** в литературоведении возник на основе лингвистического структурализма, теория которого была разработана Ф. де Соссюром. Структуралисты-литературоведы (Р. Барт, Ц. Тодоров, А.Ж. Греймас, Ю. Кристева и др.) стремились к созданию «морфологии» литературы, то есть к нахождению общих законов и правил построения художественного произведения. Как и американские «новые критики», структуралисты (в большинстве французы) задались целью объяснить литературу «изнутри», опираясь на нее самое.

Художественное произведение они стали рассматривать как «систему отношений», где, подобно фонемам в слове, составляющие произведение элементы приобретают смысл лишь во взаимодействии. Особым вниманием у структуралистов стали пользоваться «бинар-

ные» пары или пары-противоположности – «верх–низ», «жизнь–смерть», «свет–тьма» и т.п. Анализ художественного произведения часто сводился к отысканию в нем названных пар.

Таким образом, структуралисты стремятся, в отличие от американских «формалистов», не к анализу отдельного произведения, а к нахождению тех универсальных принципов и законов, по которым создается вся литература, точнее говоря – любая литературная форма. Именно поэтому свою поэтику структуралисты именуют «морфологией» литературы. Примером тому, как строится «грамматика» литературы, может служить известная работа русского литературоведа В. Проппа «Морфология сказки» (1928), увидевшая свет задолго до расцвета французского структурализма. Пропп выделяет в русской волшебной сказке несколько десятков «мотивов», первичных сюжетов, к которым и сводится все содержание этого жанра.

Структурализм в литературоведении представляет собой очень сложный комплекс идей и методов. В орбите его влияния находится большое число различных школ, специализирующихся на проблемах лингвистики текста, его стиля (Р. Якобсон, М. Риффатер), занимающихся исследованием глубинных «ментальных структур» и их художественным выражением (К. Леви-Стросс), вопросами «мотивов» и сюжетосложения (В. Пропп, А.-Ж. Греймас), исследованием социологии литературы (Ц. Тодоров) и ее мифологических составляющих (Н. Фрай).

Структуралисты наряду с семиотиками являются сайентистски настроенными литературоведами. Для них характерна позитивистская вера в полное научное объяснение всех загадок и тайн художественного творчества. Структуралисты не употребляют слово «произведение», предпочитая ему более упрощенное – «текст». В своем классическом виде структурализм просуществовал с конца 1950-х по 1970-е годы. Ему на смену пришли различные текстоцентричные методологии, объединяемые общим названием «постструктуралистских». Особое место среди них занимает так называемый деконструктивизм.

**Деконструктивизм** в 1980–1990-е гг. приобрел столь сильное влияние в западной науке о литературе, что часто выступает в качестве синонима ко всему понятию «постструктурализм», хотя это и не совсем точно.

Деконструктивизм, как и структурализм, возник на основе лингвистического структурализма Ф. де Соссюра. Последний понимал слово, «означающее» как нечто внутренне пустое, совершенно случайно связанное с обозначаемым им предметом или явлением действительности.

Опираясь на этот постулат Ф. де Соссюра, основоположник деконструктивизма француз Ж. Деррида стал утверждать, что слово и,

шире, художественный текст теряют связь с действительностью, ничего фактически в ней не обозначают, ничего не «отражают», а живут своей собственной жизнью, по особым «текстовым» законам.

Ж. Деррида считает, что художественный текст не несет и не может нести в принципе никакого твердого смысла. Последний «вчитывается» в него «наивным читателем», у которого логоцентрическая западная цивилизация воспитала ошибочную уверенность в том, что во всем есть смысл. Эта уверенность, естественно, присуща и наивным критикам, вносящим в исследуемые тексты сомнительную «осмысленность», определяемую их научными пристрастиями, а также общим уровнем культуры. Читателя или критика деконструктивисты тоже понимают в качестве своеобразного «текста», точнее – носителя различных смыслов, способного ко всевозможным самовыражениям.

Твердый смысл текста, утверждает Ж. Деррида, – это выдумка. Его нет. И искать не следует. Лучшее, что может сделать критик – отдалиться «свободной игре» с текстом, внося в него какой-либо заблагорассудится смысл, давая ему любые толкования. Что касается общей теории литературы, разработанной деконструктивистами, то она исходит из основополагающего утверждения Ж. Дерриды: «Литература уничтожает себя вследствие своей безграничности». Следует лишь пояснить, что в данном случае имеется в виду «безграничность» смыслов, присущих каждому художественному тексту.

В более широком, философском плане (а деконструктивизм не лишен общеполитических претензий) деконструктивистами ставится под сомнение способность человека к объективному познанию мира и осуждается вся традиционная философская практика европейской цивилизации, основанная на линейной логике, на стремлении во всем отыскать твердый смысл.

**Семиотика** (греч. *Semion* – знак) – наука о знаковых системах, знаках, имеющая значительное влияние и в литературоведении. В России представителем семиотической школы в литературоведении был Ю.М. Лотман. Анализ текста – это процесс «декодирования» текста, который включает в себя выявление «значащих», входящих в данную систему элементов и, наоборот, отбрасывание «внесистемных» элементов.

Среди наиболее значительных знаковых систем или, как говорят, «языков» самыми значительными являются следующие: а) естественные (национальные) языки; б) искусственные языки, (например, программы в системе «человек–машина»); в) метаязыки (искусственно создаваемые языки науки); г) вторичные языки (в частности, «языки» различных видов искусства).

Уже то, что имя Ф. де Соссюра упоминается в тех случаях, когда речь идет не только о семиотике, но также о структурализме и де-

конструктивизме, свидетельствует о родственности этих направлений. Все эти учения в центр своего внимания ставят текст. Но если деконструктивисты отрицают возможность научного истолкования текста, то семиотики, наоборот, уверены, что текст поддастся строгому научному анализу. В этом отношении семиотическое литературоведение является, пожалуй, самым «сайентистским» из всех исследовательских методов. Стремление стать строго научным методом исследования литературы стимулировалось тем, что по большей части наука о литературе была лишь «наукой мнений». Литературоведы-семиотики попытались сделать науку о литературе точной и видели в этом свою заслугу. Об этом ведущий представитель московско-тартуской семиотической школы в литературоведении Ю. Лотман писал, что применение семиотического аппарата к описанию литературных текстов «создавало надежду ухода от традиционных для гуманитарных наук субъективно-вкусковых методов анализа, что давало основание... как сторонникам, так и противникам семиотических методов называть их «точными» и связывать с противопоставлением «точных наук» «гуманитарным»».

Таким образом, семиотика с самого начала своего существования претендовала на статус «точной науки» и в качестве таковой обещала произвести настоящий переворот в литературоведении, которое действительно было по большей части «субъективно-вкусовой» дисциплиной. Семиотическая методология получила очень широкое распространение во Франции (Р. Барт, А. Греймас), Италии (У. Эко), США (Ч. Моррисон, Т. Себек), Польше (Г. Котарбиньский) и в целом ряде других стран. Одной из ведущих семиотических школ в литературоведении является уже упомянутая московско-тартуская школа, возглавляемая Ю. Лотманом. Усилия ученых этой школы были сосредоточены сначала на выявлении (посредством лингвистических моделей) специфики «языков» различных видов художественного творчества (танца, драмы, кино). Позже наметился интерес к внетекстовым аспектам. Так, Ю. Лотман, концентрируя внимание на самом тексте, пришел к заключению, что невозможно понять последний, изолируя его от «экстратекстовых идей, повседневного здравого смысла и всего комплекса жизненных ассоциаций».

Таким образом, ученый пришел от первоначального понимания текста только как носителя «внутреннего значения» к признанию важности внешних связей и влияний. В этом отношении показательное различие, которое проводит Лотман между «текстом» и «произведением искусства». Текст понимается им как «один из компонентов произведения искусства», художественный эффект которого возникает только из соотношения текста с целым рядом жизненных и эстетических явлений, идей, ассоциаций. Эти ассоциации могут носить чисто субъективный характер и, значит, быть вне досягаемости объек-

тивного научного анализа, хотя во многом они предопределены историческими и социальными факторами.

Очевидно, что значение текста ставится в зависимость от воспринимающего субъекта, а не понимается в качестве носителя автономного, сугубо внутреннего смысла. В зависимости от воспринимающего лица и данной культурной системы один и тот же текст может восприниматься то как художественный, то как нехудожественный. Текст может восприниматься в качестве «литературного» только в том случае, когда в сознании воспринимающего субъекта существует само понятие «литература».

Восприятие текста состоит, по учению семиотиков, из трех стадий: а) восприятие текста; б) выбор или создание кода; в) сравнение текста и кода.

Семиотическая «трансфигурация» текста происходит на границе между «коллективной памятью о культуре» и индивидуальным сознанием. Процесс «декодирования» текста включает в себя выявление «значащих», входящих в данную систему элементов и, наоборот, отбрасывание «внесистемных» элементов. Читатель сам выбирает и использует при восприятии текста семиотические системы, но этот выбор никогда не бывает полностью произвольным. В значительной степени он детерминирован социальными факторами данной культуры. А раз так, то многие семиотики переключились на изучение этих факторов. При этом текстам стало отводиться лишь место документов той или другой культуры, что очень напоминает методологию исследования литературы И. Тэнном и всей культурно-исторической школой.

Любая из текстоцентрических методологий в литературоведении неизбежно ведет, как считают авторы «Основ литературоведения», к недооценке, а то и к открытому неприятию того, что можно называть «человеческим фактором» в творчестве и в его восприятии. Структуралисты и «новые критики» (если брать крайности их теорий) склонны толковать текст как нечто саморазвивающееся. Односторонность такого взгляда не могла быть долго незамеченной. В 1970-е годы «новая» и структуралистски ориентированная критика подверглась массивным атакам со стороны тех литераторов, кто не хотел замыкаться на культе собственно текста, понимая последний не как «эстетический объект», а как «акт сознания» или как акт связи текста и читателя, автора и читателя. В поисках антипозитивистских и антинатуралистических взглядов на человека современные литераторы обратились к учениям феноменолога Э. Гуссерля (задача феноменологии – обнаружение изначального опыта сознания) и экзистенциалиста М. Хайдеггера.

**Духовно-историческая школа** сформировалась на основе «философии жизни» и традиции эстетики классического романтизма и была реакцией на культурно-историческую школу и филологический

позитивизм, тяготела к синтезу духовно-исторической и психологической интерпретации художественной литературы. Она питалась идеями философии В. Дильтея, которая выстраивалась на осознании единства времени и нации, исторического духа, который возникает благодаря мощи гения, на объединении категорий «исторического» и «психологического» в переживании художника, объективирован через поэтическую форму в целостную поэтическую реальность. Литературное произведение по сравнению с другими гуманитарными знаниями наиболее адекватно отражает жизнь, поскольку «в языке глубина души находит исчерпывающее и объективное выражение». Методом литературоведения должно быть не объяснение, как в естественных науках, а понимание, непосредственное постижение художественной целокупности, совершенное путем сопереживания. Эти мысли созвучны с рассуждениями А. Потебни. Духовно-историческая школа уделяла большое внимание типологии мировоззрения и личности художника, рассматривая типы творческой жизни как равноправные, освещая историю духа определенной нации как развитие автономных и индивидуальных идей, настроений, образов. Во многих исследованиях самоценность любого автора (У. Шекспир в студиях Ф. Гунфольда) исследовалась на широком культурном фоне, на перекрестке «духа эпохи» и философского мировосприятия определенного писателя. Поэтому это течение еще имело второе название – культурно-философская школа. Расцвет школы приходится на 1920-е годы XX века, когда появились монография Ф. Штрих «Немецкая классика и романтика», Г. Корфа «Дух эпохи Гете». В конце 1920-х годов школа размежевалась на два направления: «история стиля», где поэзия раскрывалась как высшая форма действительности, отстаивалась дильтеевская идея о символическом характере поэзии и ее толковании (в дальнейшем развита герменевтикой), и «история идей», где рассматривались философские концепции трагизма, свободы, необходимости, то есть проблемы экзистенциального качества.

**Феноменологическая критика.** Все феноменологические критики исходят из основополагающего принципа – произведение не застывший объект («текст») для структурно-текстуального анализа, а «акт» общения и одновременно акт создания (как автором, так и читателем) индивидуального «значения». Развивая идеи Канта, Э. Гуссерль и М. Хайдеггер определили мир как «систему значений», а человека как творца этих значений. Последний, таким образом, переставал быть не только простым носителем натуралистических качеств, на которых сконцентрировали внимание позитивисты, и даже не «мыслящим субъектом», слегка выделяющимся из животного мира, – он становился фактически единственным (о Боге речь уже не шла!) творцом мира. Своей заслугой экзистенциально-феноменологические

мыслители считают то, что они преодолевают господствовавшее в XIX в. и не изжитое в наше время заниженно позитивистское, в частности фрейдистское, понимание человека как «*Homo natura*». Не одними инстинктами жив человек, не без основания считают литературоведы-феноменологи, концентрируя внимание на «сознании» человека как на силе, творящей смысл существования, смысл мира. Первыми (в 1920–30-е гг.) применили учение Э. Гуссерля в литературоведении немецкие ученые (М. Гейгер, И. Пфайфер и др.). Затем последователи нового исследовательского метода появились во Франции, Польше, Швейцарии. Наиболее известной феноменологической школой в литературоведении является женевская группа критиков, именуемая «критиками сознания». Эти критики, вслед за Э. Гуссерлем и М. Хайдеггером, основное внимание уделяют проблеме сознания и его выражению в литературе. Наиболее известными «критиками сознания» являются М. Раймон, Ж. Пуле, А. Беген, Ж.-П. Ришар, Ж. Старобински, Дж.Х. Миллер. Для них не важно, как написано произведение, главное, чтобы оно наиболее емко конденсировало элементы сознания автора и стимулировало аналогичную работу сознания читателя. Никаких объективных стандартов художественного произведения для них не существует. Творчество понимается как глубоко субъективный акт, в котором выражается личностное мировосприятие. Ориентация на субъективизм – результат экзистенциалистских симпатий критиков-феноменологов.

Женевские и близкие к ним литературоведы именуются не только «критиками сознания» и феноменологическими критиками. Для обозначения этого течения широко употребляются такие определения, как «генетическая», «онтологическая», «тематическая» критика. Все эти названия подчеркивают ориентацию рассматриваемого направления на «человеческий фактор», на жизнь человека, как она отражается в его сознании, «опыте».

**Рецептивная критика** очень близка по своим принципам к критике феноменологической. Рецептивную критику называют еще «критикой читательских реакций». Она получила наибольшее распространение в Германии. Основные принципы рецептивной критики изложил В. Изер в работе «Неопределенность и читательская реакция в прозе». В. Изер, как и деконструктивисты, не признает стабильности текстового значения. Но если деконструктивисты причиной этого считают многозначность самого текста, то рецептивные критики утверждают, что эта «нестабильность» определяется разнообразием читательских реакций на один и тот же текст. «Мы, читатели, – говорит В. Изер, – заставляем произведение жить». У текстологов же, в частности, у «новых критиков», произведение живет своей собственной жизнью, оно автономно.

Идеи немецкой школы «читательских реакций» получили развитие в трудах американского литературоведа С. Фиша, в частности в его работах «Удивленный грехом: читатель в «Потерянном рае»» (1971) и «Литература в читателе: аффективная стилистика» (1972).

**Герменевтика** (греч. *Hermeneutike* – разъясняю, комментирую) – наука об искусстве понимания, о принципах интерпретации текстов (не только художественных). Основоположником герменевтики в ее современном понимании является немецкий ученый Ф.Д. Шлейермахер (1768–1834), а наиболее известными позднейшими теоретиками – В. Дильтей, Х. Гадамер, М. Хайдеггер.

Герменевтика занимается преимущественно общими принципами интерпретации текстов, разрабатывая общую теорию их понимания и толкования. В этом отношении ее достаточным основанием можно назвать, как и философию, «наукой наук». В данном случае гуманитарных, включая и литературоведение. Ф.Д. Шлейермахер (его работы – «Герменевтика», «Критика») проводил мысль о том, что интерпретатор, критик может понять произведение лучше, чем сам автор. Для этого критик должен пережить вслед за автором «акт творения».

Общие идеи герменевтики в разных сочетаниях и вариантах используются очень многими современными литературоведами. В частности, влиятельный западный литературовед Н. Фрай, подчеркивая значение критики в процессе понимания литературы, повторял мысль Шлейермахера о том, что даже гений не в состоянии взглянуть со стороны на свое творение и верно его оценить. В качестве примера Н. Фрай приводит неудачную, с его точки зрения, попытку Данте комментировать свою «Божественную комедию».

Более поздние теоретики герменевтики, в частности Г. Гадамер, стали особое внимание уделять культурно-исторической традиции, определяющей понимание художественного произведения. Шлейермахер рассматривал произведение как порождение «гения». Для Г. Гадамера, идущего больше по стопам В. Дильтея, произведение прежде всего – продукт культурного, духовного опыта эпохи. И чтобы понять его, надо проникнуться духом этой эпохи, изучить ее культурно-исторический опыт.

Если традиционная герменевтика понималась как методологическая основа гуманитарных наук, то «неогерменевтика» скорее претендует на то, чтобы стать одной из частных литературоведческих методик. Об этом свидетельствуют, в частности, работы американского литературоведа-неогерменевтика Э.Д. Хирша. Понимание художественного произведения, считает Э.Д. Хирш, должно базироваться на двух исходных принципах – автор вкладывает в произведение определенное и твердое значение, выявление которого является основной задачей исследователя. Чем ближе подходит интерпретатор к сути ав-

торского замысла, тем ценнее и вернее его понимание произведения. Ученый убежден: «Текст не может быть интерпретирован в отрыве от той перспективы, которая была задана ему автором... Любая другая процедура будет уже не интерпретацией, а авторством».

Э.Д. Хиршу кажутся одинаково неприемлемыми как формалисты, так и марксисты, как деконструктивисты, так и рецептивные критики. Он ратует за твердое значение, которое и должен выявить квалифицированный и чуткий литературовед-герменевтик.

Наряду с названными школами в XX веке активно развивалось *социологическое литературоведение*, которое представлено марксистской критикой, вульгарным социологизмом и социокультурной критикой.

**Марксистская критика** зародилась еще во второй половине XIX века (Г. Плеханов, Ф. Меринг, П. Лафарг и др.). В Советском Союзе марксистское литературоведение было официальной наукой о литературе. И этот официальный статус во многом способствовал его дискредитации. Сильной стороной марксистского литературоведения является стремление подходить ко всем литературным явлениям исторически и диалектически. Слабым же местом является преувеличенное внимание к экономическим факторам как порождающим литературу, так и отраженным в ней. Следствием этого выпячивания экономического фактора является вульгарный социологизм.

Основное распространение **вульгарный социологизм** имел в СССР в 1920–1930-х гг. Его наиболее видные представители (В. Фриче, В. Келтуяла, В. Переверзев) в любом произведении находили прежде всего выражение классовой «психоидеологии», практически игнорируя его философское и эстетическое содержание. Отголоски вульгарного социологизма сказывались в советском литературоведении еще не менее двух десятилетий.

Большое распространение получила в XX веке так называемая **социокультурная критика**. Ее наиболее ярким представителем был крупнейший английский литературовед Ф.Р. Ливис (1895–1978). Особенности той или другой литературной эпохи, по мнению Ф.Р. Ливиса, определяются социокультурным фоном эпохи, господствующими идеями и мировоззрением. Не сбрасываются также со счетов экономические факторы и уровень развития цивилизации. Правда, Ф.Р. Ливис резко противопоставляет, говоря о XX веке, цивилизацию и культуру. Машинная, механистическая цивилизация XX века, олицетворением которой является для английского литературоведа Америка, враждебна культуре, литературе, духовности. Носителем истинной духовности является «культурное меньшинство». Вместе с тем Ф.Р. Ливис не склонен идеализировать творческую личность, противопоставляя ее, по примеру романтиков и эстетов, «толпе». Поэт от-

носится к избранному меньшинству, к культурной элите, но он скорее, по мнению Ф.Р. Ливиса, духовный лидер общества, нежели его антагонист. В методологии Ф.Р. Ливиса отдаленно проступают некоторые черты культурно-исторической и духовно-исторической литературоведческих школ XIX и XX вв. Другие, склонные к социологическим подходам ученые, комбинируют более современные теории. Показательны в этом отношении работы бельгийского исследователя Л. Гольдмана, который стремится к соединению структуралистской и социологической (в частности марксистской) методологий. В книгах «Марксизм и социальные науки», «О социологии романа», «Умственные структуры и культурное творчество» и др. Л. Гольдман, подобно другому «социальному» структуралисту-антропологу К. Леви-Строссу, придает первостепенное значение «ментальным структурам», объясняя ими все поведение и все проявления (включая и литературные) человека. Эти структуры формируются, утверждает Л. Гольдман, социальной группой, к которой принадлежит индивид, и могут проявляться без участия сознания. Они сильнее сознательных (например, политических) убеждений. Ментальные структуры определяют как характер произведений, так и особенности его восприятия читателем.

Социологическое литературоведение в его различных вариациях, считают авторы «Основ литературоведения», является не только одним из самых традиционных, но и одним из самых стабильных. «Какие бы модные и изощренные методы исследования ни возникали, они не в состоянии вытеснить социологическую методологию, исходящую из простой и верной посылки, что литература – отражение жизни общества».

#### *Рекомендуемая литература по теме*

Основы литературоведения: учеб. пособие / В.П. Мещеряков, А.С. Козлов. – М., 2000.

### **ТЕМА 3. СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРЫ КАК ВИДА ИСКУССТВА**

Художественная литература принадлежит к более обширной сфере человеческой деятельности – искусству. Словесное художественное произведение – это, с одной стороны, объективная данность. Но с другой стороны, вне воспринимающего сознания оно не существует, и здесь необходимо говорить о субъективной данности эстетического переживания. С третьей стороны, смысл художественного произведения имеет интерсубъективную (межличностную, дискурсивную) природу.

Для того чтобы воспринимать словесное искусство адекватно, мы должны понимать природу словесного искусства, произведение

как объективную данность, законы, по которым оно создается. Художественный текст предельно упорядочен и предельно смыслообразен. В одной из современных литературоведческих концепций, автором которой является В.И. Тюпа, предпринята попытка сформулировать эти законы словесного искусства.

Понятие **художественности** (как и определение «художественный») служит для указания на специфику искусства, его содержанием является то, что отличает данный род деятельности (способ мышления, область культуры) от философии и религии, от науки и публицистики, производительного труда и политики.

Основу специфики искусства составляет его эстетическая природа. Творчество художника есть деятельность, удовлетворяющая эстетические потребности духовной жизни личности и формирующая сферу этических отношений между людьми. Художественность является высшей культурной формой эстетического отношения человека к миру, поскольку «эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве» (М. Бахтин).

В.И. Тюпа формулирует следующие **законы искусства** (законы художественности).

1. Закон **целостности** предполагает внутреннюю завершенность (полноту) и сосредоточенность (неизбыточность) художественного целого. В принципе это означает предельную упорядоченность *формы* произведения относительно его *содержания* как эстетического объекта; в тексте шедевра нет ничего случайного, безразличного, необязательного. Однако история литературы знает и такие неоконченные тексты («Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова) или намеренно оборванные автором («отрывок» А.С. Пушкина «Осень»), которые являются достаточными объективными предпосылками для возникновения внутренней целостности произведения и полноценного эстетического отношения к нему.

2. Эмоциональная рефлексия как своего рода «механизм» эстетического переживания порождает художественный закон **условности**. Даже самое жизнеподобное искусство сплошь условно (конвенционально, знаково), поскольку призвано возбуждать не прямые эмоциональные аффекты, но текстуально опосредованные «переживания переживаний». Если на театральной сцене, представляющей трагедию, прольется настоящая кровь, эстетическая ситуация будет разрушена. В соответствии с законом условности произведение искусства не сводится к тексту, а представляет собой некий конвенциональный *мир*.

Условен язык художественного произведения. Творец художественного мира, автор произведения обращается к нам не на житейски практическом языке слов, а на художественном языке, который является вторичным. Так, о своем реальном горе, которое выступает как

переживание нравственное и духовное, человек может высказаться, используя житейский язык, первичную знаковую систему. Чувство же, высказываемое в элегии, сочиненной по поводу утраты, – это уже переживание вторичное и опосредованное (в частности, опосредованное жанровой традицией написания элегий). Эмоциональная рефлексия здесь требует от автора творческого самообладания и обращения к вторичной знаковой системе – языку элегической поэзии.

Ни одно слово художественного текста не следует соотносить непосредственно с личностью писателя. В литературных произведениях высказываются либо альтернативные автору фигуры (персонажи), либо его заместители (повествователи, лирические субъекты). И те и другие в конечном счете обладают статусом литературных героев. Даже в самой интимной автобиографической лирике автор – не тот, кто говорит, а тот, кто этого говорящего слышит, понимает, оценивает как «другого». «От себя» писатель высказывается лишь в текстах, лишенных художественности (интервью, мемуары, эссе, письма), где он говорит о себе, о своей жизни реальной.

3. Закон внутренней **адресованности** осознан теорией литературы относительно недавно. Лишь в XX в. становится ясно, что художественное целое, именно как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе. Внешняя адресованность литературного текста (посвящения, обращения к читателю) для искусства факультативна и отнюдь не характеризует его художественной специфики. Последняя состоит в том, что произведение – в силу своей условной целостности (замкнутости и сосредоточенности) – включает в себе уготованную читателю-адресату внутреннюю точку зрения, с которой оно только и открывается во всей своей целостности.

«Искусство, – утверждал А.А. Потебня, – есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства»; содержание художественного произведения «действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника», поэтому «сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя...». Эстетическая адресованность художественного целого состоит не в сообщении некоторого готового смысла, а в приобщении к определенному способу смыслопорождения. Произведение подразумевает адресата, для которого художественное восприятие станет не разгадкой авторского замысла, но индивидуальным путем к общему смыслу.

Поскольку художественность не сводится к эстетическому отношению, являясь сверх того сотворением новой (художественной)

реальности, а также совершенно особой формой знания о жизни, не переводимой в логические понятия науки или философии, постольку в искусстве имеют место еще два закона.

4. Закон **индивидуации** (творческой оригинальности) предполагает, что только нечто поистине уникальное, неповторимое может считаться произведением искусства, а не продуктом ремесленной деятельности. Ф.В. Шеллинг, подобно Канту, полагал, что «основной закон поэзии есть оригинальность». Оригинальность художественного творения не только служит самовыражением индивидуальной личности художника, но и апеллирует к индивидуальности восприятия, пробуждает и активизирует самобытность читателя, зрителя, слушателя.

5. С другой стороны, закон **генерализации**, трактуемый рядом теоретиков как «закон творческой типизации», усматривает в художественности предельную меру обобщения личностного опыта присутствия индивидуального человеческого «я» в мире. По Шеллингу, «чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее».

Художественные тексты способны запечатлевать самые разнообразные (в частности научные) знания о мире и жизни, однако все они для искусства необязательны и неспецифичны. Собственно же художественное знание, по мысли Б.Л. Пастернака, доверенное романному герою, – это «какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое», а в то же время «узкое и сосредоточенное», в конечном счете, «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования». Предметом такого знания является специфическая целостность феноменов человеческого бытия: **я-в-мире**, или, говоря современным философским языком, экзистенция – специфически человеческий способ существования (внутреннее присутствие во внешней реальности). Всякое «я» уникально и одновременно универсально, «родственно» всем; любая личность является таким я-в-мире. Никакому логическому познанию тайна внутреннего «я» (ядра личности, а не ее оболочек: психологии, характера, социального поведения) в принципе недоступна. Между тем художественная реальность героя – это еще одна (вымышленная, условная) индивидуальность, чьей тайной изначально владеет сотворивший ее художник. Художественный образ – это тоже кажимость, то, что не существует в первичной реальности, но существует в воображении («незримый рой гостей, знакомцы давние, плоды мечты моей» – Пушкин «Осень»). Даже запечатленные в произведении исторические лица – это не простое воспроизведение, а сотворение аналога, наделенного семиотической значимостью и эстетически концептуальным смыслом. Это проявляется прежде всего в том, что герой – вымышленная автором человеческая личность. Таковы Димитрий Самозванец Сумарокова, Борис Годунов и Гришка Отрепьев у Пушкина

в «Борисе Годунове», Пугачев в «Капитанской дочке», Наполеон и Кутузов в «Войне и мире» Толстого, Петр Первый в романе А. Толстого. Постигая художественный образ, мы постигаем тайну внутреннего «я», ядра личности, а по сути, концепцию личности в произведении. Приобщение к пониманию заложенной концепции личности обогащает наш духовный опыт личностного присутствия во внешнем мире и составляет своего рода стержень художественного восприятия.

*Рекомендуемая литература по теме*

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

Борев, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов. – М., 2003.

#### ТЕМА 4. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРЕ

Слово «образ» (от др.-гр. *Eydos* – облик, вид) употребляется в качестве термина в различных областях знания. В философии под образом понимается любое отражение действительности; в психологии он являет собою представление, или мысленное созерцание предмета в его целостности; в эстетике – воспроизведение целостности предмета в определенной системе знаков. В художественной литературе материальным носителем образности является *слово*. А.А. Потебня в работе «Мысль и язык» рассматривал образ в качестве воспроизведенного представления, *чувственно воспринимаемой данности*. Именно это значение термина «образ» является актуальным для теории литературы и искусства. Художественный образ обладает следующими *свойствами*: имеет предметно-чувственный характер, характеризуется целостностью отражения действительности; он эмоционален, индивидуализирован; отличается жизненностью, актуальностью, многозначностью; может появиться в результате творческого вымысла при активном участии воображения автора. В художественном произведении наличествует вымышленная предметность, которая не имеет полного соответствия себе в реальности.

Истоки теории образа лежат в античной концепции о *мимесисе*. В период рождения художественного образа в деятельности художника выделяются *два основных творческих этапа*: предыстория и история создания образа. В первый период работы концентрируется накопленный жизненный материал, вырабатываются идеи, обрисовываются образы героев и проч. Подобные наброски отыскиваются в записных книжках писателей. Литературное творчество художника начинается в тот момент, когда его замысел реализуется в слове. Здесь, на втором этапе работы, выкристаллизовывается тот образ, который

будет выступать и новым, сотворенным предметом в мире, и как новый мир. В стихотворении «Осень» А.С. Пушкин образно представил процесс рождения образов:

И забываю мир – и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем –  
И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута – и стихи свободно потекут.

Художественный образ несет в себе обобщение, имеет *типическое* значение (от гр. *τύπος* – отпечаток, оттиск). Если в окружающей действительности соотношение общего и частного может быть различным, то образы искусства всегда яркие: в них сосредоточено концентрированное воплощение общего, существенного в индивидуальном.

В творческой практике художественное обобщение принимает разные формы, окрашенные авторскими эмоциями и оценками. Образ всегда экспрессивен, выражает идейно-эмоциональное отношение автора к предмету. Важнейшими видами авторской оценки являются эстетические категории, в свете которых писатель, как и другой человек, воспринимает жизнь: он может ее героизировать, обнажить комические детали, выразить трагизм и т.д. Художественный образ – эстетический феномен, результат осмысления художником явления, процесса жизни способом, свойственным тому или иному виду искусства, объективированный в форме как целого произведения, так и его отдельных частей.

Художественный образ является одной из важнейших категорий эстетики, определяющих суть искусства, его специфику. Само искусство часто понимается как мышление в образах и противопоставляется мышлению концептуальному, научному, возникшему на более позднем этапе человеческого развития.

Образ принципиально многозначен (в отличие от понятия в науке), так как искусство мыслит суммами смыслов, причем наличие суммы смыслов – неперенное условие «жизни» художественного образа. Возможно ли научное постижение художественного образа?

Теоретически художественное содержание можно свести к научному, к логически развернутой системе понятий. Но практически это невозможно, да и не нужно. Мы имеем дело с бездной смыслов. Познание высокохудожественного произведения – процесс бесконечный. Образ неразложим. И восприятие его может быть только целостным: как переживание мысли, как чувственно воспринимаемая сущность. Эстетическое (нерасчленимое) восприятие – это одновременно сопереживание («над вымыслом слезами обольюсь»), сотворчество, а также подход к художественной целостности с помощью научно-диалектической логики.

Итак, художественный образ есть конкретно-чувственная форма воспроизведения и преобразования действительности. Образ передает реальность и в то же время создает новый вымышленный мир, который воспринимается нами как существующий на самом деле. «Образ многолик и многосоставен, включая все моменты органического взаимопревращения действительного и духовного; через образ, соединяющий субъективное с объективным, сущностное с возможным, единичное с общим, идеальное с реальным, вырабатывается согласие всех этих противостоящих друг другу сфер бытия, их всеобъемлющая гармония» (Литературный энциклопедический словарь, 1987).

Говоря о художественных образах, имеют в виду образы героев, действующих лиц произведения, прежде всего людей. Однако в понятие художественный образ часто включаются также различные предметы или явления, изображенные в произведении. Некоторые ученые протестуют против такого широкого понимания художественного образа, считая неправильным употребление понятий наподобие «образ дерева» (листвен в «Прощании с Матерой» В. Распутина или дуб в «Войне и мире» Л. Толстого), «образ народа» (в том же романе-эпопее Толстого). В подобных случаях предлагается говорить об образной детали, каковой может быть дерево, и об идее, теме или проблеме народа. Еще сложнее обстоит дело с изображением животных. В некоторых известных произведениях («Каштанка» и «Белолобый» А. Чехова, «Холстомер» Л. Толстого) животное фигурирует в качестве центрального персонажа, психология и мировосприятие которого воспроизводятся весьма обстоятельно. И все же существует принципиальное отличие образа человека от образа животного, не позволяющее, в частности, серьезно анализировать последний, ибо в самом художественном изображении присутствует нарочитость (внутренний мир животного характеризуется посредством понятий, относящихся к человеческой психологии).

Какие существуют классификации художественных образов? Это достаточно неоднозначный вопрос. В традиционной типологической классификации (В.П. Мещеряков, А.С. Козлов) по характеру

обобщенности художественные образы разделяются на индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы, архетипы и образы-символы.

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

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

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

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

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

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

независимо от его национальности, образования или вкусов. «Мне как врачу, – писал Юнг, – приходилось выявлять образы греческой мифологии в бреду чистокровных негров».

Гениальные («визионарные», по терминологии Юнга) писатели не только носят в себе эти образы, как и все люди, но и способны их продуцировать, причем репродукция не является простой копией, а наполняется новым, современным содержанием. В этой связи К. Юнг сравнивает архетипы с руслами пересохших рек, которые всегда готовы наполниться новой водой. В понятие архетип Юнг включает не только образы мифологических героев, но и общечеловеческие символы – огонь, небо, дом, дорога, сад и т.п.

В значительной степени к юнгианскому пониманию архетипа близок широко распространенный в литературоведении термин «**мифологема**» (в англоязычной литературе – «мифема»). Последний, подобно архетипу, включает в себя как мифологические образы, так и мифологические сюжеты или их части.

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

В последнее время литературоведы уделяют много внимания структуре художественного образа, исходя из понимания человека как существа социального и психического, исходя из **особенности сознания личности**. Здесь они опираются на исследования в области философии и психологии (Фрейд, Юнг, Фромм).

Известный литературовед В.И. Тютя («Анализ художественного текста») считает, что в произведении образ человека – это воспроизведение его сознания, вернее, определенного типа сознания, менталитета. Так, он рассматривает, например, «Маленькие трагедии» Пушкина как драматическое столкновение сознаний, различных манер мышления, воззрений на мир, ценностных позиций. В этом же ключе анализируется «Герой нашего времени» Лермонтова. Все герои пуш-

кинского цикла «Маленьких трагедий» соответствуют трем типам сознания: либо **авторитарно-ролевому**, либо **уединенному**, либо **конвергентному**. Здесь Тюпа опирается на исследование Тейяра де Шардена «Феномен человека».

Человек **авторитарно-ролевого** типа сознания догматически исходит из миропорядка – единого и единственного. Это патриархальный тип сознания (Альбер, Сальери, Лепорелло, Командор, Донна Анна, Дон Карлос, Мери, Священник, Вальсингам). Авторитарное сознание делит участников миропорядка на «своих» и «чужих» и не знает категории «другого», не знает внеролевой индивидуальности.

**Уединенное** (романтическое) сознание видит особый мир в личности человека. Оно не связано моральными запретами и установлениями, оно демонично в своей свободе преступать любые границы. В поле уединенного сознания формируется свой собственный, обособленный, суверенный мир, все иные личности предстают не как субъекты равноправных сознаний, а как объекты мысли одинокого «я» (Барон, Сальери, Дон Гуан, Лаура, Вальсингам). Вариантами уединенного сознания являются интровертированная, «подпольная» (скупой Барон) его разновидность и экстравертированная, «наполеоническая» (Дон Гуан). И авторитарно-ролевое, и уединенное сознание – это по своей сути монологические типы сознания, они антагонистичны. Возможна и эволюция от одного типа сознания к другому, что мы наблюдаем на примере образа Сальери. От авторитарного мироотношения жреца, служителя музыки он эволюционирует к позиции внутренне уединенного завистника, который разуверился в верховной правде.

**Конвергентное** (конвергенция – схождение, дивергенция – расхождение) сознание диалогично по своей сути, оно способно к сопереживанию чужому «я». Таков Моцарт, его «я» не мыслит себя вне соотнесенности с «ты», с самобытной личностью *своего другого* (когда другой воспринимается как свой). Тейяр де Шарден пишет: «Чтобы быть полностью самими собой, надо идти... в направлении конвергенции со всеми остальными, к другому. Вершина нас самих... не наша индивидуальность, а наша личность; а эту последнюю мы можем найти... лишь объединяясь между собой». Можно сказать, что перспектива конвергентного сознания, олицетворяемая Моцартом, открывается сознанию, уединенному как следствие его разрыва с авторитарностью. Но пушкинский Сальери останавливается на полпути и не совершает того шага из монологизма в диалогизм, какой неожиданно оказывается возможным для Дон Гуана. В финале его «демонизм» сокрушен, он взывает к Богу и к Донне Анне, обретенному в ее лице символу добродетели.

| Авторитарно-ролевое |   | Уединенное      | Конвергентное |
|---------------------|---|-----------------|---------------|
| Альбер              | → | Барон<br>Альбер |               |
| Герцог              | → | Герцог          |               |
| Сальери             | → | Сальери         | Моцарт        |
| Лепорелло           |   | Дон Гуан        |               |
| Командор            |   | Лаура           |               |
| Донна Анна          |   |                 |               |
| Дон Карлос          |   |                 |               |
| Священник           |   | Молодой человек |               |
| Мери                |   | Луиза           |               |
| Вальсингам          | → | Вальсингам      | → Вальсингам  |

Такой подход к осмыслению персонажа иногда оказывается достаточно продуктивным для понимания концепции личности, созданной автором в произведении.

#### *Рекомендуемая литература по теме*

Волков, И.Ф. Теория литературы: учеб. пособие / И.Ф. Волков. – М., 1995.

Теория литературы: в 3 т. – М., 1964.

Основы литературоведения: учеб. пособие / В.П. Мещеряков, А.С. Козлов. – М., 2000.

Федотов, О.И. Основы теории литературы: учеб. пособ.: в 2 ч. / О.И. Федотов. – М., 1996.

Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., 2002.

### ТЕМА 5. АВТОР И ЕГО ПРИСУТСТВИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ

Слово «автор» в сфере искусствоведения имеет несколько значений.

Во-первых, это творец художественного произведения как **реальное лицо** с определенной судьбой, биографией, комплексом индивидуальных черт.

Во-вторых, это **образ автора**, локализованный в художественном тексте, то есть изображение писателем самого себя (автор в «Евгении Онегине»).

В-третьих, это художник-творец, присутствующий в произведении неявно, тот, кто освещает художественную реальность, ее осмысливает и оценивает, проявляет себя в качестве **субъекта** художественной деятельности. Именно авторская субъективность организует произведение и порождает художественную целостность.

Автор дает о себе знать прежде всего как носитель того или иного представления о реальности. Он носитель определенной **идеи**.

Художественная идея (концепция автора), присутствующая в произведениях, включает в себя:

- направленную интерпретацию и оценку автором определенных жизненных явлений;
- воплощение философского взгляда на мир в его целостности, которое сопряжено с духовным самораскрытием автора.

Художественная идея – это сплав обобщений и чувств, которые вслед за Гегелем Белинский в пятой статье о Пушкине назвал *пафосом* («пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека идеею»). Именно это отличает искусство от беспристрастной науки и сближает его с публицистикой, эссеистикой, мемуарами, а также повседневым постижением жизни, тоже насквозь оценочным. Специфика же собственно художественных идей заключается не в их эмоциональности, а в их направленности на мир в эстетической явленности, на чувственно воспринимаемые формы жизни.

Художественные идеи (концепции) могут быть *провиденциальными*, предвосхищать позднейшее миропонимание (социально-исторические концепции «Бориса Годунова» Пушкина, «Войны и мира» Толстого). Художник может чувствовать то, что незримо присутствует в эпохе, чувствовать приближающееся будущее (Блок: «слушайте музыку революции»; Достоевский о социалистах в «Преступлении и наказании», в «Бесах»).

Вместе с тем в искусстве широко запечатлеваются идеи, концепции, истины, уже упрочившиеся в общественном опыте. Художник при этом выступает как носитель *традиций*, которые автор оживляет, придает им остроту, новую убедительность. Искусство в этой его стороне воскрешает старые истины, дает им новую жизнь («Белый пароход» Ч. Айтматова).

Неизменно важным в эстетике остается вопрос *о соотношении авторской субъективности* в произведении и *автора как реального лица*. В этом вопросе существуют две концепции, которые в русской литературе нашли художественное воплощение еще в творчестве Пушкина (стихотворения «Поэт» и «Пророк»). В этих стихотворениях, по сути, созданы два разных образа поэтов. Жизнь одного («Поэт») поэта разделена на две несоприкасающиеся области – его реальную жизнь человека («в заботы суетного света он малодушно погружен», «душа вкушает хладный сон», «и меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он») и процесс творчества («бежит он, дикий и суровый, и звуков и смятенья полн, на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы...»). Жизнь другого поэта («Пророк») не знает подобной дихотомии, раздвоенности. В стихотворении «Пророк» в большей степени, чем в других стихотворениях, проявилось определение дара – быть поэтом. В нем поэт обретает свое высшее, божест-

венное предназначение – поэта-пророка. Поэта-пророка уже не заботят праздная жизнь, слава, отношение к нему толпы. Его дар – дар свыше, «витийства грозный дар». А грозный он потому, что с поэта спросится Богом, он ответствен за каждое свое слово, которое он несет по воле Бога людям.

В литературоведении XX века существует точка зрения, согласно которой художественная деятельность изолирована от духовно-биографического опыта создателя произведения (Х. Ортега-и-Гассет «Дегуманизация искусства»; Р. Барт «Избранные работы. Семиотика. Поэтика»). Ортега-и-Гассет, в частности, пишет: «Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного – идти своим «человеческим» путем; миссия другого – создавать несуществующее... Жизнь – это одно, Поэзия – нечто другое». В последние десятилетия данная идея дегуманизации искусства породила **концепцию смерти автора**. По словам Р. Барта, ныне «исчез миф о писателе как носителе ценностей». На смену Автору, полагает он, пришел Скриптор (пишущий), который «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо». Активность же читателя не имеет границ. Концепцию смерти автора, которая имеет стимулы в современной художественной и околохудожественной практике, правомерно, по мнению Валентина Евгеньевича Хализева («Теория литературы»), расценить как одно из проявлений кризиса культуры и, в частности, гуманитарной мысли.

В действительности, прав Н.М. Карамзин, который сказал о том, что «творец всегда изображается в творении и часто против воли своей». Безусловно, для искусства важен тот факт, какова личность создающего художественные произведения. Впервые об этом заговорили сторонники биографического метода в литературоведении (Ш. Сент-Бев «Литературно-критические портреты»). Они, правда, впали в крайность, объясняя явления художественной действительности произведения только личностью автора, моментами его частной жизни. Но это был поистине революционный шаг в литературоведении, знаменовавший отход от нормативной эстетики, от эстетики рефлексивного традиционализма, о которой речь впереди.

Деятельность писателя, который так или иначе в произведении «опредмечивает» свое сознание, естественно, стимулируется и направляется его биографическим опытом и жизненным поведением. Поэт Жуковский и вовсе писал: «Жизнь и поэзия – одно». Эта формула, однако, нуждается в уточнении. Наличествующий в произведении автор не тождествен облику автора реального. Например, А. Фет в своих стихах воплощал совсем иные грани своей индивидуальности, нежели те, что давали о себе знать в повседневной деятельности помещика. Нередки весьма серьезные расхождения и радикальные несо-

ответствия между художнической субъективностью и жизненными поступками, бытовым поведением писателя. Так, реальный К. Батюшков, болезненный и неуверенный в себе, был разительно не похож на того эпикурейца и страстного любовника, каким нередко рисовал себя в стихах. Как известно, особенно падки на подобные стихи читательницы-женщины, что в реальной жизни рождало немало как драматических историй, так и комических (примеры – Блок, Гумилев (история с И. Одоевцевой), Тютчев). Недаром под пером Тютчева родились такие стихи:

Не верь, не верь, поэту, дева,  
Его своим ты не зови –  
И пуще пламенного гнева  
Страшись поэтовой любви!

Тем не менее образ автора в произведении и облик автора реального друг с другом неминуемо связаны. С. Франк писал о Пушкине: «При всем различии между эмпирической жизнью поэта и его поэтическим творчеством, *духовная личность* его остается все же единой, и его творения так же рождаются из глубины этой личности, как и его личная жизнь и его воззрения как человека». Подобным же образом осознавали художественное творчество Толстой, Чехов. Б. Пастернак полагал, что существо гения «покоится в опыте реальной биографии... его корни лежат в грубой непосредственности нравственного чутья».

Именно таков, по-видимому, наиболее достойный, оптимальный вариант отношения реального автора к своей художественной деятельности. И здесь уместно вспомнить укорененный в современной гуманитарной сфере термин *ответственность*. Ответственность художника двояка: во-первых – перед искусством, во-вторых – перед жизнью. Автор необходимо причастен внехудожественной реальности и участвует в ней своими произведениями.

*Рекомендуемая литература по теме*

Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., 2002.

## **ТЕМА 6. СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ**

В основе систематизации уровней литературного произведения лежат различные понятия и термины. Наиболее устоявшимися в теории литературы являются понятия «форма» и «содержание». Аристотель в «Поэтике» разграничивал некое «что» (предмет подражания) и некое «как» (средства подражания). В XIX веке понятия формы и со-

держания (в том числе в их применении к искусству) были тщательно обоснованы Гегелем. Достаточно указать на те разделы «Эстетики» Гегеля, где он рассматривает содержание и форму лирических произведений. Философ убедительно показывает, что содержанием последних является «сама душа поэта, субъективность как таковая, так что дело в чувствующей душе, а не в том, о каком именно предмете идет речь». Анализируя же форму лирических произведений, Гегель во многом повторяет свои мысли о содержании, добавляя к этому в основном лишь наблюдения над тем, что отличает лирику от эпоса. Подробно и конкретно проблема формы им не рассматривается. Этот акцент на содержании, который вел к некоторому перекосу в понимании художественного произведения, не остался незамеченным. И как реакция на него в XX столетии наметилась другая крайность – чрезмерный интерес к форме. Во многих странах, в том числе и в России, появились так называемые формалисты (1910–20-е гг.). Последние много сделали для понимания важности именно формальных сторон произведения, однако они часто грешили невниманием к его содержанию. Из верной посылки, гласящей, что изменение формы ведет к разрушению содержания произведения, они сделали поспешный вывод о том, что в последнем главенствует форма, а его содержание является сугубо «внутренним», поэтическим. Более того, появились утверждения, что наряду с «предметной» реальностью существует и «реальность поэтическая» (Ф. Уилрайт). Этим самым кардинально менялось понимание сущности содержания и его отношения к форме. Если в XIX в. форма рассматривалась как нечто менее важное по сравнению с содержанием, то теперь наоборот – содержание стало пониматься в качестве «формального». Его связи с «внешним» миром обрывались. Американские «новые критики», в частности, отказались замечать в поэтических произведениях их эмоциональное «содержание» и отрицают хотя бы малейшую связь произведения с личностью его творца.

Мысль о нерасчленимости содержания и формы, об их единстве разделяется большинством литературоведов. Так, В. Кожин справедливо утверждает, что «форма есть не что иное, как содержание в его непосредственно воспринимаемом бытии, а содержание есть не что иное, как внутренний смысл данной формы». Отдельные стороны, уровни и элементы литературного произведения, имеющие формальный характер (стиль, жанр, композиция, речь художественная, ритм), содержательный (тема, фабула, конфликт, характеры и обстоятельства, идея художественная, тенденция) или содержательно-формальный (сюжет), выступают и как единые, целостные реальности формы и содержания».

Как видно из этого высказывания, в некоторых случаях бывает весьма трудно определить, формальным или содержательным являет-

ся тот или другой элемент произведения. В этой связи обращают на себя внимание мысли одного из виднейших литературоведов и лингвистов XX в. Р. Якобсона о «звуковом символизме» в поэзии. Не только слова, но и звуки в поэзии, их комбинации, считает Р. Якобсон, могут нести семантическую нагрузку, т.е. обладать содержательностью. Концепция «звукового символизма» очень важна для понимания специфики именно поэтической художественной формы и ее отношения к художественному содержанию. Дело в том, что поэтическая форма отличается особым богатством, обилием и тонкостью оттенков. Для выражения научной истины предпочтительна сухая форма выражения. В идеале это формула. В художественном же творчестве, особенно в поэзии, скорее наоборот – содержание выражается с помощью метафор, многозначных, часто весьма туманных символов, неожиданных ассоциаций, сравнений и т.п. Поэтому те, кто говорит о радикальном отличии языка поэзии от языка науки, имеют все основания для такого утверждения.

Обычно различают художественную форму «вообще» (жанры, роды литературы и т.п.) и форму отдельного произведения. Общепринятые законы жанра, например, требуют соблюдения определенных требований формы. Уже Аристотель четко определил формальные требования того или другого жанра литературы. Начиная с эпохи романтизма, эти требования были ослаблены, хотя и не отпали совсем. Например, форма сонета, столь популярного в эпоху Возрождения, соблюдается и современными его авторами.

Смена литературных эпох неизбежно влекла за собой изменения как в форме, так и в содержании художественного творчества. При этом часто обнаруживалась характерная деталь – новое содержание часто облекалось в старые художественные формы и наоборот. И в том и в другом случае это было губительно для развития литературы. И, как правило, находился гений, способный облечь новое содержание в соответствующие новые формы. Таковыми были, в частности, Байрон и Пушкин. Если же творец новых форм, выражавших новое содержание, не появлялся, то процветало эпигонство (подражательство).

Свобода от норм, от жестких рамок и ограничений в отношении формы и содержания вовсе не гарантирует более совершенных произведений. Великие авторы древнегреческих трагедий творили в условиях жесточайшей нормативности как в смысле формы, так и содержания, но кто может сказать, что их трагедии уступают в чем-то драмам романтиков, отбросившим, как они говорили, «путы» классицизма, требования нормативности и пользовавшимся почти ничем не ограниченной свободой.

Специалистам, занимающимся исследованием художественной литературы, часто необходимо рассматривать лишь один из ком-

понентов того единства, которое представляют собой форма и содержание. Выше было указано на опасность попыток чрезмерно акцентировать и преувеличивать роль каждого из них в отдельности. Только понимание их неразрывности и взаимопроникновения способствует взвешенному решению многочисленных проблем, порождаемых этими непростыми литературоведческими и философскими категориями.

В истории науки о литературе данные понятия переживали и периоды терминологических модификаций. М.Ю. Лотман предложил заменить традиционные термины терминами «структура и идея», а позже, в «постструктуралистское» время – «текст и смысл». Однако традиционные понятия формы и содержания продолжают существование, так как без традиционного разграничения неких «как» и «что» обойтись трудно. Образно эту дихотомию прекрасно выразил Б. Пас-тернак как *«образ мира, в слове явленный»*.

В теоретическом литературоведении кроме дихотомического подхода («форма и содержание») существуют и другие взгляды на этот вопрос. Так, А.А. Потебня и его последователи определяли три аспекта творений искусства: внешнюю форму, внутреннюю форму, содержание (в применении к литературе – слово, образ, идея).

В.Е. Хализев в форме, несущей содержание, выделяет также три стороны: 1) предметное (предметно-изобразительное) начало (все те единичные явления и факты, которые обозначены с помощью слов и в своей совокупности составляют мир художественного произведения); 2) собственно словесная ткань (художественная речь, нередко обозначаемая терминами «поэтический язык», «стилистика», «текст»); 3) соотношение и расположение в произведении единиц предметного и словесного «рядов», т.е. композиция (данное литературоведческое понятие сродни такой категории семиотики, как структура – соотношение элементов сложно организованного предмета).

Выделение в произведении трех его основных сторон, на которое опираются ученые самых разных ориентаций (В.М. Жирмунский, Г.Н. Пospelов, Цв. Тодоров и многие другие), восходит к античной риторике. Неоднократно отмечалось, что оратору необходимо: 1) найти материал (т.е. избрать предметы, которые будут поданы и охарактеризованы речью); 2) как-то расположить (построить) этот материал; 3) воплотить его в таких словах, которые произведут должное впечатление на слушателей. Соответственно у древних римлян бытовали термины *inventio* (изобретение предметов), *dispositio* (их расположение, построение), *elocutio* (украшение, под которым разумелось яркое словесное выражение).

Бытует также многоуровневый подход, предложенный феноменологическим литературоведением. Например, Р. Ингарден выделил в составе литературного произведения четыре слоя: 1) звучание речи; 2)

значение слов; 3) уровень изображаемых предметов; 4) уровень видов предметов, их слуховой и зрительный облик, воспринимаемый с определенной точки зрения.

Некоторые отечественные исследователи рассматривают целостность художественной структуры произведения как единство четырех уровней: концептуального, уровня организации как художественного целого, уровня «внутренней формы», уровня внешней формы (М. Мещерякова. Литература в таблицах и схемах. – М., 2001).

#### ***Концептуальный уровень***

Тематика

Проблематика

Идея

Модус художественности

#### ***Уровень организации произведения как художественного целого***

Сюжет

Конфликт (коллизия)

Композиция

#### ***Уровень «внутренней формы»***

Художественное время

Художественное пространство

Детали

Портрет

Пейзаж

Мир вещей

Интерьер

Психологизм

Фантастическое

#### ***Уровень внешней формы***

Художественная речь (лексика, тропы, синтаксис, темпоритм)

Ниже рассмотрим некоторые элементы художественного целого произведения, учитывая, что понятия «тема», «идея», «проблема» рассматривались в курсе «Введение в литературоведение».

### **Модусы художественности**

В художественных произведениях присутствуют некие «сплавы» обобщений и эмоций, определенные типы освещения жизни. Это героика, трагизм, сатира, комизм, идиллика, элегизм, драматизм, ирония (выделяет В.И. Тюпа). Современные ученые (в зависимости от их

методологической позиции) называют их по-разному: эстетическими категориями, категориями метафизическими, пафосами (Поспелов, Андреев), модусами художественности (Тюпа), мировоззренческими эмоциями (Хализев). Кроме того, разнятся их количество и наименование. Поспелов выделяет такие виды пафоса, как возвышенное, драматизм, героика, трагизм, сентиментальность, романтика, юмор и сатира. Хализев – героическое, благодатное приятие мира и сердечное сокрушение, идиллическое, сентиментальность, романтику, трагическое, смех, комическое, иронию как типы авторской эмоциональности. Волков – героику, этологический («нравоописательный») тип, интеллектуальность, романтику, трагизм, драматизм, романтическое и комическое как типы художественного содержания.

Как видим, этот вопрос не нашел однозначного толкования в литературоведении. В.И. Тюпа рассматривает героику, трагизм и т.д. не как пафосы или типы авторской эмоциональности, а как всеобъемлющую характеристику художественного целого – модусы художественности. «Это тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику». С его точки зрения, любое произведение искусства характеризуется тем или иным модусом, типом художественности, способом осуществления законов искусства.

Понятие модуса было введено в современное литературоведение Н. Фраем. Фрай не разграничивал, однако, при этом общеэстетические типы художественности и литературные жанры. Между тем это разграничение, к которому впервые в европейской традиции пришел Ф. Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии», весьма существенно, считает Тюпа. Текст бездарной трагедии полноправно принадлежит данному жанру как способу высказывания, но он не принадлежит искусству как способу мышления, поскольку не наделен трагической художественностью. С другой стороны, полноценной трагической художественностью могут обладать и роман, и лирическое стихотворение.

**Модус художественности** – это всеобъемлющая характеристика художественного целого, это тот или иной род целостности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику: организацию условного времени и условного пространства на базе фундаментального «хронотопа», через «ворота» которого совершается «всякое вступление в сферу смыслов», систему мотивов, систему «голосов», ритмико-интонационный строй высказывания.

Известно, что литература (а также философия и религия) возникли на почве мифа. Мифологическое сознание еще не знало личности как субъекта самоопределения (стать «я» значит самоопределиться). Открытие и постепенное освоение человеком внутренней стороны бытия (мысли, индивидуальной души) и привело к возникновению литературы. Миф – это образная модель миропорядка. Художественное мышление начинается с осознания неполного совпадения самоопределения человека (внутренняя граница личности) и его роли в миропорядке (внешняя граница личности). Восхищенное (эстетическое, в мифах этого нет) отношение вызывают подвиги – исключительные случаи совпадения этих моментов: совпадения внутренней и внешней границ личности. Поэтизация подвигов, воспевание их героев кладет начало героике – древнейшему модусу художественности.

**Героика.** В произведении героического звучания воссоздается некий миропорядок с его ролевой заданностью. Личное самоопределение героя совпадает с этим миропорядком, или внутренняя данность бытия («я») **совпадает** с ролевой границей. Частная жизнь героя вытесняется из сознания героя, для которого важны ценности миропорядка, он служит этим ценностям, он совершает подвиги во имя этого миропорядка. Героическая личность горда своей причастностью к сверхличному содержанию миропорядка и равнодушна к собственной самобытности. В героической системе ценностей вписать свое имя в скрижали миропорядка и означает стать полноценной личностью.

В качестве модуса художественности героика не сводится к жизненному поведению главного героя и авторской оценке его. В совершенном произведении искусства это **всеобъемлющая эстетическая ситуация**, управляемая единым творческим законом художественной целостности данного типа.

Примеры: герои Гомера, «Слова о полку Игореве», герои романов соцреализма «Мать», «Как закалялась сталь», «Во весь голос» Маяковского. Жизнь героя принадлежит не ему, а миропорядку (судьбе, богу, сословию, родине, нации). Это миропорядок авторитарного типа сознания.

**Сатира.** Сатира являет неполноту личностного присутствия в миропорядке. Есть некая заданность миропорядком некой ролевой границы личности, но личность оказывается не способна выполнять роль в заданном миропорядке. Сатирический герой – это антигерой. Сатира – карикатура на героя. Сатирический герой преувеличенно героичен, чересчур герой. За героическими проявлениями он скрывает свою неспособность быть им. Внутренняя данность бытия героя **недостаточна** относительно его ролевой границы. Городничий и чиновники – мнимые герои (мнимо героическое исполнение ими служебного долга). Внутренняя граница личности оказывается ничтожно малой

в сравнении с ее ролевой претензией. Таковы, например, двенадцать из поэмы Блока, это апостолы нового миропорядка в их низкой данности.

Сатирическим персонажам присущи самовлюбленность, паническая неуверенность в себе. При этом автор произведения занимает активную позицию осмеяния. Его смех очень серьезен («единственное положительное лицо» в «Ревизоре», по признанию Гоголя). Серьезен смех настолько, что его в сатире может и не быть («Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина, «Смерть Ивана Ильича» Толстого).

**Трагизм.** Трагическая ситуация есть ситуация чрезмерной свободы «я» внутри себя относительно своей роли в миропорядке. Внутренняя данность бытия **избыточна** относительно его внешней заданности – ролевой границы. Если внутренне «я» оказывается шире роли, которая отведена герою в миропорядке, то происходит преступление (преступление границы). Это делает героя неизбежно виновным перед лицом миропорядка. Трагическая вина состоит в неутолимой жажде остаться самим собой. Так, Эдип у Софокла совершает свои преступления именно потому, что, желая избегнуть их, восстает против собственной, но лично для него неприемлемой судьбы.

Поскольку трагический герой шире отведенного ему места в мироустройстве, он обнаруживает тот или иной императив долженствования не во внешних предписаниях, а в себе самом (Катерина в «Грозе»). В мире трагической художественности гибель никогда не бывает случайной. Это восстановление распавшейся целостности ценой свободного отказа либо от мира (уход из жизни), либо от себя (утрата самобытности). Самоотрицание в трагизме является парадоксальным способом самоутверждения. Своей смертью герой утверждает свое «я».

Героика, сатира, трагизм едины в своей патетичности серьезно-го отношения к миропорядку.

**Комизм.** Комизм принципиально иной эстетической природы, нежели героика, сатира и трагизм. Он непатетичен. Комическая личность (дурак, шут, плут, чудака) так или иначе внеположна миропорядку. Моделью ее присутствия оказывается праздничная праздность. Ролевая граница «я» не связана с судьбой или долгом, а всего лишь легко сменяемая маска. Внутреннее «я» **дивергентно** (расходится) его внешней, ролевой заданности. *Юмор* и *сарказм* – способы проявления комизма. Юмористический герой не уничтожается смехом, как сатирический. Юмористический смех – это обнаружение несводимости героя к готовым, заданным формам жизни. Если сатирические персонажи в «Ревизоре» замирают, то юмористический Подколесин в финале гоголевской «Женитьбы», напротив, оживает, выпрыгивая из окна и одновременно из пустой ролевой маски жениха. Образцами юмористического комизма могут служить также пушкинские «Повести Белкина» или «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова.

Однако комические эффекты могут обнаруживать под маской отсутствие лица. Под маской могут оказаться «органчик», «фаршированные мозги», «бред», как у градоначальников «Истории одного города». Такого рода комизм именуется сарказмом. Еще примеры: Чехов «Смерть чиновника», «Душечка», «Вишневый сад».

Данная модификация комизма напоминает сатиру, однако лишена сатирической патетичности. Пуста оказывается ролевая маска. Родство сарказма с юмором в том, что высшей ценностью остается индивидуальность. Однако если юмористическая индивидуальность скрыта под нелепицей масочного поведения, то саркастическая псевдоиндивидуальность создается маской и чрезвычайно дорожит этой видимостью своей причастности к бытию.

Человеческое «я» есть точка пересечения трех фундаментальных отношений личности: к своему собственному «я» (самоопределение, уединенное сознание), к ролевому «я» (авторитарно-ролевое сознание) и к «я» другого (конвергентное сознание). Сентиментализм актуализировал внеролевые (естественные) границы человеческой жизни: природу, любовь, смерть, «интимные связи между внутренними людьми» (Бахтин). В сентиментализме мир уже не мыслится как виртуальный миропорядок, а как другая жизнь (природа) или жизнь других (общество). «Я» стремится к самореализации – стать самим собой. Так появился идиллический модус художественности.

**Идиллика.** Идиллический модус художественности зарождается на почве одноименной жанровой традиции. Однако идиллии Античности – это героика малой роли в миропорядке. Идиллика же Нового времени состоит в **совмещении** внутренних границ «я» с его внеролевыми (событийными) внешними границами. Идиллическому герою необходимо установить гармонию между «я» и объективной стороной жизни. Но эта объективная сторона жизни видится не как сверхличный миропорядок, а как некое жизнесложение, не предустановленное, сотканное из межличностных взаимодействий.

Идиллия – это катарсис гармонического покоя, а не героическое воодушевленное порыва, идиллия – это нераздельность я-для-себя от я-для-других. Ответственность перед другим становится самоопределением личности.

Своеобразие идиллической картины жизни не в смиренном благополучии, а в организующем ее способе существования, который может быть назван «органической сопричастностью бытию как целому» (Хализев). Человек, говоря словами Пришвина, «прикосновенный всей личностью к жизни» как к своей событийной границе. В идиллике звучит мотив «родного дома», «родного дола», в ценностных рамках которого снимается безысходность смерти.

Примеры: «Старосветские помещики» Гоголя, «Я помню чудное мгновенье...», «Мадонна» Пушкина.

**Элегизм.** Вместе с идиллическим модусом художественности элегизм является плодами эстетического освоения внутренней обособленности частного бытия. Элегический катарсис – это чувство живой грусти об исчезнувшем, в котором «я» переживает свою выключенность из дальнейшего течения жизни, это антиидиллическое мироотношение. «Я» ощущает свою **недостаточность** относительно внешней данности (событийной границы). У истоков элегической художественности в русской литературе стоит Н. Карамзин, писавший в одной из своих элегий:

Ни к чему не прилепляйся  
Слишком сильно на земле;  
Ты здесь странник, не хозяин:  
Все оставить должен ты.

Элегическая красота – это «прощальная краса» невозвратного мгновения, при воспоминании о котором сжимается сердце. Элегичны по своей сути стихотворения Тютчева, Фета. Элегизм проявляется в хронотопе уединения (угла и странничества), пространственного или временного отстранения от окружающих. Но в отличие от сатирического малого «я» элегический герой любит себя не собой (Чичиков у зеркала), не своей субъективностью, а своей жизнью, ее необратимостью, ее индивидуальной вписанностью в объективную картину всеобщего жизнесложения.

Примеры: Г. Державин «На смерть князя Мещерского», С. Есенин «Не жалею, не зову, не плачу...».

**Драматизм.** Вопреки элегическому «все проходит», идиллическому «все пребывает», драматизация исходит из того, что «ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни» (так утверждает герой чеховской повести «Моя жизнь»). Однако при драматическом модусе художественности участие личности в жизнесложении принципиально затруднено противоречием между внутренней свободой самоопределения и внешней (событийной) несвободой самопроявления («Не дай мне Бог сойти с ума...» Пушкина).

Онегин и Татьяна, Печорин, персонажи «Бесприданницы» Островского страдают от неполноты самореализации. Потому что внутренняя заданность «я» оказывается шире внешней данности их фактического присутствия в мире. Таково противоречие между «жизнью явной» и «личной тайной» героев «Дамы с собачкой» и многих других произведений Чехова.

Внутреннее «я» оказывается **избыточным** относительно его внешней данности (событийной границы). Драматическая избыточ-

ность существования подобна трагической, однако между ними имеется принципиальная разница. Драматическое «я» самоценно своим противостоянием не миропорядку, а другому «я». То есть лирический герой контекстуально не смертен. Если элегическое «я» преходяще, обречено небытию, то «я» драматическое внутренне бесконечно и неуничтожимо, ему угрожает лишь разрыв внешних связей с бытием (смерть булгаковских Мастера и Маргариты).

Трагическое «я» есть неотвратимо гибнущая, самоубийственная личность – в силу своей избыточности для миропорядка. Драматическое же «я» в качестве виртуальной личности бессмертно, обстоятельства ее подавляют, но не устраняют. Драматизм чужд умилению (идиллично-элегической сентиментальности), его смыслопорождающая энергия – страдания. Организующая роль страдания сближает драматизм с трагизмом. Однако трагическое страдание определяется сверхличной виной, а драматическое – личной ответственностью за свою внешнюю жизнь, в которой герой несвободен вопреки внутренней свободе его «я». Драматизм формируется как преодоление элегической уединенности. Так, Пушкин разрушает жанровый канон элегии устремлением в мир другого «я» (это уже драматизм).

Фигура *другого* в лирике иных модусов художественности может отсутствовать, но для драматизма приобретает определяющее значение. Драматический способ существования – одиночество, но в контексте другого «я», это не безысходное одиночество трагизма и элегизма. Одиночество в драматическом мире не тотально, драматизм знает обретение себя в другом, но не позволяет драматическим «я» и «ты» слиться в единое идиллическое «мы». Драматический хронотоп не знает идиллической замкнутости «дома» и «дола», это «вокзальный» хронотоп порога и пути, «несгораемый ящик... встреч и разлук» (Пастернак). Однако в отличие от элегически бесцельного «странничества» драматический путь – это целеустремленный путь самореализации «я» в мире «других», а не пассивной его самоактуализации.

**Ирония.** Ироническое высказывание есть притворное приятие чужого пафоса, а на деле его дискредитация как ложного. Героике и идиллике ирония чужда в принципе. Однако все прочие модусы художественности в той или иной мере используют иронию. Иронический модус художественности состоит в радикальном размежевании я-для-себя от я-для-другого. Ирония отличается от комизма. Карнавальность комизма «соборна». Ирония – это карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности.

Ироническое отмежевание субъективного «я» от объективного мира имеет обоюдоострую направленность: как против безликой объективности жизни («толпы»), так и против субъективной безоснова-

тельности, безпорности уединенной личности. Такова ирония романа В. Набокова «Защита Лужина», поэмы Блока «Соловьиный сад».

В авангардизме и постмодернизме XX в. ирония выдвигается на ведущие позиции. Начиная с романтизма, различные модусы художественности нередко встречаются в рамках одного текста. Во всех подобных случаях эстетическая целостность достигается при условии, что одна из стратегий типов завершенности художественного мира становится его **эстетической доминантой**. Так, комизм в «Мастере и Маргарите» углубляет драматизм.

### **Категория события. Сюжет и его элементы**

Любое литературное произведение событийно (эпическое, лирическое или драматическое). Переход лирического субъекта от одной группы слов с общим значением к другой подобной, безусловно, может быть лирическим событием. Например, переход от элегического словаря первого четверостишия стихотворения Пушкина к Чаадаеву («Любви, надежды, тихой славы / Недолго нежил нас обман...») к одическому словарю последующих строк («Но в нас горит еще желанье... Отчизны немлем призыванье»).

Художественным **событием** называют переход персонажа через границу, разделяющую «семантические поля» (Лотман) в тексте (с точки зрения автора и читателя) или части (сферы) пространства-времени в мире (с точки зрения героя, связанной с его представлением о цели и о препятствиях к ее достижению).

События развиваются в изображенном времени и пространстве. Они являются условиями, определяющими характер событий и логику их следования друг за другом. О художественном пространстве и времени мы скажем позже, сейчас важно отметить, как связаны события и пространственно-временной мир произведения.

**Сюжетом** называется организованный событийный ряд. В область «сюжетологии» входят ряд понятий: сюжет, фабула, ситуация, конфликт, мотив, сюжетная схема. Рассмотрим эти понятия.

При анализе композиции сюжета эпического произведения нередко встает вопрос о таких понятиях, как **фабула** и **сюжет**. В литературоведении нет единого мнения об этих понятиях. Существует, по крайней мере, три точки зрения.

1. История героя во многих произведениях имеет источник в фольклорной или литературной традиции (история Золушки, Дон Жуана), а также в исторической действительности (история Розалии Они как источник романа Толстого «Воскресение»). Такой ряд событий многие считают фабулой, а сюжетом – обработку фабулы, созданную тем или иным автором.

2. Фабула – краткая схема событий, без подробностей, в кратком пересказе; сюжет – действие во всей полноте (В. Крайзер, В. Кожин).

3. Фабула – это события, как они происходили в жизни героев литературного произведения в их реальной последовательности; сюжет – это «нарушенная» последовательность («Герой нашего времени»).

Роман Лермонтова «Герой нашего времени» – один из традиционных примеров «нарушенной» последовательности событий. Хронология была бы соблюдена, если бы в задачу автора входило изображение развития характера героя. Художественная же целенаправленность событийного ряда выясняется лишь при рассмотрении последовательности реальной: и события рассказа Максима Максимыча, и события «журнала» Печорина имеют авантюрный характер, перед нами – не сюжет становления, а сюжет испытания героя. Извлечение фабулы (пересказ реальной последовательности событий) помогает это обнаружить, а ее анализ показывает, что по мере продвижения к финалу различные события испытания все в большей мере приобретают характер философского эксперимента самого героя. Это обстоятельство чрезвычайно обостряет проблему соотношения претензий героя на «авторство» собственной жизни и на вовлечение других людей в режиссируемый им жизненный спектакль с позиции автора-творца, создателя своего романа.

Сюжет: «Бэла» – «Максим Максимыч» – «Тамань» – «Княжна Мери» – «Фаталист».

Фабула: «Тамань» – «Княжна Мери» – «Бэла» – «Фаталист» – «Максим Максимыч».

Сюжет складывается не только из событий, но также из временных статических положений действующих лиц. Такие положения принято называть *ситуациями*. Например: герой любит героиню, но героиня любит его соперника. Ситуация может заключать в себе некую предпосылку перемен, внутреннее противоречие, требующее исхода. Когда противоречие выявлено или изменение уже началось, это означает, что ситуация превратилась в *коллизию*. Обнаружился конфликт, который должен разрешиться в конце произведения.

Все известные элементы сюжета могут повторяться как в пределах одного произведения, так и в рамках определенной традиции. Так возникает мотив. *Мотив* – любой элемент сюжета или фабулы (ситуация, коллизия, событие), взятый в аспекте повторяемости, то есть своего устойчивого, утвердившегося значения.

Существуют мотивы, характерные для того или иного рода литературного произведения.

Лирические мотивы, например *мгновения* (в особенности – мгновенное озарение и новое видение мира). Жанровые мотивы в ли-

рике, например, элегические: *увядание*, кратковременность и быстротечность жизни, приближение вечера или осени и т.д.

Эпическим мотивом можно считать *поединок*, а жанровым – *месть и убийство*, а также *преступление и наказание* как мотивы го- тических и криминальных романов и повестей.

Драматические мотивы – *узнавание* или *разоблачение*, жанровые – *вражда* между родственниками, *вина* и *возмездие* в трагедии, *веселый обман*, в частности – подмена или кви про кво (одно вместо другого) – в комедии.

Примеры индивидуальных мотивов: свидание у Тургенева (выделено Чернышевским), испытание человека смертью у Толстого.

Мотив связан с темой. Тема – то событие или ситуация, а также конфликт, которые этим высказыванием изображаются, описываются и оцениваются. Сама тема, в сущности, представляет собой мотив, а именно: главный мотив, который может быть указан в названии произведения («Преступление и наказание», «Война и мир», «Гроза»).

**Типы сюжетных схем.** Сюжетные схемы чрезвычайно многообразны. В сущности, каждый жанр имеет свою особую сюжетную схему. В качестве примера можно привести характеристику сюжетов греческого *авантюрного* романа в работе М. Бахтина «Вопросы литературы и эстетики». «Юноша и девушка брачного возраста. Их происхождение неизвестно, таинственно (не всегда). Они наделены исключительной красотой. Они также исключительно целомудренны. Они неожиданно встречаются друг с другом, обычно на торжественном празднике. Они вспыхивают друг к другу внезапной и мгновенной страстью, непреодолимой, как рок, как неизлечимая болезнь. Однако брак между ними не может состояться сразу. Он встречает препятствия, задерживающие его. Влюбленные разлучены, ищут друг друга, находят, снова теряют, снова находят. Обычные препятствия и приключения влюбленных: похищение невесты накануне свадьбы, несогласие родителей, предназначенных для влюбленных других жениха и невесту (ложные пары), бегство влюбленных, их путешествие, морская буря, кораблекрушение, чудесное спасение, нападение пиратов, плен и тюрьма, покушение на невинность героя и героини, принесение героини как очистительной жертвы, войны, битвы, продажа в рабство, мнимые смерти, переодевания, узнавание-неузнавание, мнимые измены, искушения целомудрия и верности, ложные обвинения в преступлениях, судебные процессы. Герои находят своих родных, если они есть. Большую роль играют встречи с неожиданными друзьями или неожиданными врагами, гадания, предсказания, вещие сны, предчувствия, сонное зелье. Кончается роман благополучным соединением возлюбленных в браке».

Исследователи выдвигают версию о существовании универсальных типов сюжетных схем, характерных для произведений любо-

го литературного рода. Это такие две разновидности, как **циклический** и **кумулятивный** инварианты сюжетных схем. Позже появляется **сюжет становления**.

Циклический инвариант характерен для многих жанров – фольклорных и литературных, эпических (древняя эпопея и новая поэма), драматических (итоговый возврат к начальной ситуации в комедии и трагедии) и даже лирических (кольцевая композиция, например, «Я помню чудное мгновенье...»). Во всех этих вариантах перед нами трехчастная структура: первое звено представляет собой обычно отправку в чужой мир или потерю; второе звено связано с пребыванием персонажа в чужом для него мире и/или прохождением через смерть, поиск; третье звено – возврат, возрождение, обретение.

Кумулятивный инвариант представляет собой «нанизывание» однородных событий и/или персонажей вплоть до катастрофы («Смерть чиновника» Чехова). Эти сюжетные схемы могут сочетаться в произведении (особенно в больших эпических формах).

В эпоху художественной модальности появляется третий тип сюжетной схемы – сюжет становления. Эта сюжетная схема выросла из циклического сюжета. В новой модели сюжета переосмыслена трехчастная схема циклического сюжета. Место потери–поиска–обретения заняли *ситуация–становление–открытый финал*. Причем исходный и завершающий компоненты данной сюжетной схемы не могут обозначены сколько-нибудь определенно, так как они вероятностны по своей природе (в отличие от четко формулируемых «потери» и «обретения»). Исходная ситуация данной сюжетной схемы шире «потери» и включает ее в себя как одну из возможностей. Второй компонент сюжета «поиск» превратился в становление, не только внешнее, но и внутреннее, то есть это изображение изменения мира и человека, причем герой «становится вместе с миром, отражает в себе историческое становление самого мира» (Бахтин). Открытый финал вероятностно множествен по своей природе («Евгений Онегин» Пушкина, «Ревизор» Гоголя, романы Л. Толстого).

### **Композиция произведения художественной литературы**

Большинство литературоведов под композицией понимают «взаимную соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств» (Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000). Это построение произведения, которое определяет его целостность, завершенность и единство. Композиция текста обусловлена авторскими намерениями (интенциями), жанром, содержанием литературного произведения. Она представляет систему соединения всех его элементов. Система – это целое, доминирующее над отдель-

ными частями и скрепляющее их. Первое и основное условие художественной целостности – это выражение всеми компонентами художественного произведения единой идеи. Они все бьют в одну цель, подчинены одной логике, объединены одной мыслью. Необходимо понимать, что композиция – это связь, соединение частей, а не сами эти части.

Какие элементы в произведении могут соотноситься? Композиция произведения художественной литературы включает в себя:

- 1) архитектуру, внешнее построение произведения;
- 2) способы сцепления и соотнесения частей в произведении;
- 3) композицию сюжета;
- 4) соотношение пространственных и временных пластов;
- 5) смену субъектов речи, «точек зрения»;
- 6) композицию деталей;
- 7) наличие мотивов.

1. В **архитектонике** произведения важно членение его на отдельные части (главы, подглавки, абзацы, строфы, действия, сцены и пр.), их последовательность и взаимосвязь; (роль членения на главы в рассказе Чехова «Ионыч», строфическая неравномерность в стихотворении Пушкина «Поэт»). Архитектоника текста служит способом порционирования смысла, с помощью композиционных единиц автор указывает читателю на объединение или, наоборот, расчленение элементов текста, а значит, его содержания. Не менее значимо и отсутствие членения текста. Немаркированность композиционных единиц подчеркивает целостность, принципиальную недискретность организации повествования, недифференцированность, текучесть картины мира повествователя или персонажа (например, «поток сознания»).

2. В произведении могут быть обозначены, выделены **части**, принцип соотношения которых может быть различен:

- части могут быть соотнесены по принципу антитезы («Поэт» Пушкина, «Смерть поэта» Лермонтова);
- по принципу композиционного параллелизма (два «круга странствия» Базарова, построение частей рассказа Чехова «Ионыч»);
- быть связаны друг с другом по принципу ассоциативного сцепления (рассказ Бунина «В одной знакомой улице»);
- по принципу градации (этот принцип есть и в соотношении частей все того же рассказа Чехова «Ионыч»);
- выступать как обрамление: рассказ в рассказе, кольцевая композиция (кольцевую композицию можем наблюдать опять же в рассказе «Ионыч»).

### 3. **Композиция сюжета.**

Под композицией сюжета понимают его движение, грубо говоря, от завязки к развязке. Выделяют следующие структурные элемен-

ты сюжета: экспозиция, завязка, развитие событий, кульминация, развязка, эпилог.

В драматическом произведении нам важно проследить развитие конфликта, который явлен в экспозиции, завязке и т.д. Здесь мы можем обнаружить такие особенности в развитии событий, как раздвоение конфликта («Недоросль», «Горе от ума»), сценически не явленные элементы конфликта («Вишневый сад»). Нам важно ответить на вопрос, зачем автор использует этот художественный прием, каков возникающий подтекст.

Необходимо также осмыслить произведение с точки зрения вариантов сюжетных схем: циклической или кумулятивной.

#### **4. Соотношение пространственных и временных пластов.**

Ниже будут представлены характеристики художественного времени и пространства в произведении, а также будут рассмотрены элементы хронотопа в их соотношении.

#### **5. Смена субъектов речи.**

Некоторые исследователи (Теория литературы / под ред. Н.Д. Тамарченко) под композицией произведения понимают именно субъектную структуру произведения, смену точек зрения субъектов речи и изображения (ни построение сюжета, ни группировку персонажей они не рассматривают как элементы композиции).

Действительно, в произведении мы можем обнаружить соотнесенность и смену носителей речи, а также ракурсов видения ими окружающих и самих себя. Этот аспект композиции малозначим там, где имеет место одноголосие, где художник фиксирует лишь один тип человеческого сознания и единственную манеру говорения. Это присуще традиционному эпосу, в частности гомеровскому. Но этот аспект композиции неизменно актуализируется в тех случаях, когда в произведении присутствуют разноречие и многоголосие, когда автором запечатлеваются различные манеры говорения и сказывающиеся в них типы сознания. Соотнесенность носителей речи и их сознаний и составляет субъектную организацию произведения.

Того, кому принадлежит высказывание в тексте, обычно называют повествователем, хотя в произведении можно выявить многообразных носителей речи. Кто же в произведении может выступать как субъект речи?

Во-первых, это так называемый *автор-повествователь*, высказывающийся от третьего лица, находящийся вне мира повествования, не принимающий участия в событиях и предлагающий адресату текста свою интерпретацию событий, организующий эти события. Его еще называют *аукториальным* повествователем («Пиковая дама» Пушкина).

Во-вторых, это может быть *персонаж*, от лица которого ведется повествование от начала до конца, он является участником или

очевидцем событий («Капитанская дочка» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова – два повествователя).

В-третьих, в основное повествование могут включаться *рассказы других персонажей*, участников событий («Выстрел» Пушкина, «Герой нашего времени»: рассказчик Максим Максимыч при основном повествователе – офицер, издатель «Журнала Печорина»).

В-четвертых, в произведении может быть передана *несобственно-прямая речь*. «Он обвинял себя в том, что у него нет идеалов и руководящей идеи в жизни, хотя смутно понимал теперь, что это значит» («Дуэль» Чехова). Формально носитель и речи, и точки зрения на героя один – повествователь. Но одновременно носителем речи оказывается и герой. Это характерно для психологического письма, его еще называют авторское психологическое повествование, психоанализ.

Бройтман, Тамарченко и Тюпа считают, что повествователь – это тот, кто общается с читателем, и различают в произведении повествователя и рассказчика. Так, повествователь – это тот, кто сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, фиксирует ход времени, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, анализирует внутреннее состояние героя и мотивы его поведения, характеризует его человеческий тип, не будучи при этом участником событий. Повествователь – не лицо, а функция. Но функция может быть прикреплена к персонажу. При том условии, что персонаж в качестве повествователя будет совершенно не совпадать с ним же как действующим лицом. Это происходит в произведениях, где повествователь сообщает о событиях, происходивших с ним ранее, он уже не тот, который был раньше, он смотрит на себя как на «другого». Примеры: «Пригожая повариха» Чулкова, «Капитанская дочка» Пушкина.

Персонажи же могут выступать в роли рассказчиков. Рассказчик – это действующее лицо.

В произведении можно обнаружить и тексты, субъектами речи которых не является повествователь. Это название произведения, эпиграфы, вставные тексты.

Следовательно, важно еще и понимание того, что всех, кому в тексте принадлежит высказывание, организовал автор – творец произведения. Автору принадлежит понимание мира и человека, превышающее возможности любого субъекта речи.

6. *Система художественных деталей*, представленных в тексте (композиция деталей). Художественную деталь следует отличать от такого приема, как детализация пространственного мира произведения, которая воплощается в подробном описании пейзажа, интерьера, портрета. Художественной деталью является то, что четко и активно выделяется писателем и обретает относительно самостоятельную значимость. Такая деталь может служить средством характери-

стики героя, общества (халат Обломова; книга, раскрытая на 14 странице у Гоголя) или указывать на его психическое состояние, создавая определенный подтекст в произведении (психологическая деталь) – «огонек в душе» у Старцева в «Ионыче».

7. **Наличие мотивов.** Мотив – любой элемент сюжета или фабулы (ситуация, коллизия, событие), взятый в аспекте повторяемости, то есть своего устойчивого, утвердившегося значения.

### Художественное время и пространство в произведении

Время и пространство (хронотоп) служат конструктивными принципами организации литературного произведения. Поскольку художественный мир в произведении условен, постольку время и пространство в нем тоже **условны**. В литературе невещественность образов, открытая еще Лессингом, дает им, т.е. образам, право переходить мгновенно из одного пространства и времени в другие. В произведении автором могут изображаться события, происходящие одновременно как в разных местах, так и в разное время, с одной оговоркой: «А тем временем...» или «А на другом конце города...».

В России проблемами формальной «пространственности» в искусстве, художественного времени и художественного пространства и их монолитности в литературе, а также формами времени, хронотопа в романе, индивидуальными образами пространства, влиянием ритма на пространство и время и др. последовательно занимались П.А. Флоренский, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, группы ученых из Ленинграда, Новосибирска и др.

**Время** в художественном произведении – длительность, последовательность и соотнесенность его событий, основанные на их причинно-следственной, линейной или ассоциативной связи. Время в тексте имеет четко определенные или достаточно размытые границы, которые могут обозначаться или, напротив, не обозначаться в произведении по отношению к историческому времени или времени, устанавливаемому автором условно.

Сопоставление реального времени и времени художественного обнаруживает их различия. Топологическими свойствами реального времени в макром мире являются одномерность, непрерывность, необратимость, упорядоченность. В художественном времени все эти свойства преобразуются. Оно может быть **многомерным**. В тексте могут возникать две оси – ось рассказывания и ось описываемых событий. Это делает возможным временные смещения. Не характерна для художественного времени и однонаправленность, необратимость: в тексте часто нарушается реальная последовательность событий. Поэтому художественное время **разнонаправленно** и **обратимо**. Один из

приемов – ретроспекция, обращение к событиям прошлого времени. Применительно ко времени, изображенном в литературном произведении, исследователи пользуются термином *дискретность*, поскольку литература оказывается способной не воспроизводить весь поток времени, а выбирать из него наиболее существенные фрагменты, обозначая пропуски словесными формулами, типа «Опять настала весна...», либо так, как это сделано в одном из произведений И.С. Тургенева: «Лаврецкий прожил зиму в Москве, а весной следующего года до него дошла весть, что Лиза постриглась <...>». Отбор эпизодов определяется эстетическими намерениями автора, отсюда возможность сжатия или расширения сюжетного времени.

Характер условности времени и пространства зависит *от рода литературы*. Максимальное их проявление обнаруживается *в лирике*, где образ пространства может совершенно отсутствовать (А.А. Ахматова «Ты письмо мое, милый, не комкай...»), проявляться иносказательно посредством других образов (А.С. Пушкин «Пророк», М.Ю. Лермонтов «Парус»), открываться в конкретных пространствах, реалиях, окружающих героя (например, типично русский пейзаж в стихотворении С.А. Есенина «Белая береза»), либо определенным образом выстраивается через значимые для не только романтика оппозиции: цивилизация и природа, «толпа» и «я» (И.А. Бродский «Приходит март. Я сызнава служу...»). При преобладании в лирике грамматического настоящего, которое активно взаимодействует с будущим и прошлым (А.А. Ахматова «Дьявол не выдал. Мне все удалось...»), категория времени может стать *философским лейтмотивом* стихотворения (Ф.И. Тютчев «С горы скатившись, камень лег в долине...»), мыслится как существующее всегда (Ф.И. Тютчев «Волна и дума») или сиюминутное и мгновенное (И.Ф. Анненский «Тоска мимолетности») – обладать *абстрактностью*.

Условные формы существования реального мира – время и пространство – стремятся сохранить некоторые общие свойства *в драме*. Разъясняя функционирование данных форм в этом роде литературы, В.Е. Хализев в монографии о драме приходит к выводу: «Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам» (Хализев, В.Е. Драма как род литературы / В.Е. Хализев. – М., 1986. – С. 46.). В *эпическом* роде литературы фрагментарность времени и пространства, их переходы из одного состояния в другое становятся возможными благодаря повествователю – посреднику между изображаемой жизнью и читателями. Повествователь и рассказчики могут «сжимать», «растягивать» и «останав-

ливать» время в многочисленных описаниях и рассуждениях. Нечто подобное происходит в произведениях И. Гончарова, Н. Гоголя, Г. Филдинга.

В художественном произведении соотносятся разные аспекты художественного времени: сюжетное время и время фабульное, авторское время и субъективное время персонажей. В нем представлены разные проявления (формы) времени – время бытовое и историческое, время личное и время социальное. В центре внимания писателя может быть и сам образ времени, связанный с мотивом движения, развития, становления, с противопоставлением проходящего и вечного.

Литературные произведения пронизаны временными и пространственными представлениями, бесконечно многообразными и глубоко значимыми. Здесь присутствуют образы времени *биографического* (детство, юность, зрелость, старость), *исторического* (крупные события в жизни общества), *космического* (представление о вечности и вселенской истории), *календарного* (смена времен года, будней и праздников), *суточного* (день и ночь, утро и вечер), а также представление о движении и неподвижности, о соотношенности прошлого, настоящего и будущего.

В художественном тексте время не только событийно, но и концептуально: временной поток в целом и отдельные его отрезки членятся, оцениваются, осмысливаются автором, повествователем или героями.

Концептуализация времени проявляется:

- 1) в оценках и комментариях повествователя или персонажа;
- 2) в использовании тропов, характеризующих разные признаки времени;
- 3) в субъективном восприятии и членении временного потока в соответствии с принятой в повествовании точкой отсчета;
- 4) в противопоставлении разных временных планов и аспектов времени в структуре текста.

**Художественное пространство** текста – это пространственная организация его событий, система пространственных образов, неразрывно связанных с временной организацией произведения.

Пространство, моделируемое в тексте, может быть *открытым* и *закрытым*. Например, противопоставление этих двух типов пространства в стихотворении А.С. Пушкина «Узник». Пространство может быть представлено в тексте как *расширяющееся* или *сужающееся* по отношению к персонажу.

По степени обобщенности пространственных характеристик различают *конкретное* пространство и пространство *абстрактное* (не связанное с конкретными локальными показателями). Абстрактным называется такое художественное пространство, которое можно

воспринимать как всеобщее, не имеющее выраженной характерности. Это форма воссоздания универсального содержания, распространенного на весь «род людской», проявляется в жанрах притчи, басни, сказки, а также в произведениях утопического или фантастического восприятия мира и особых жанровых модификациях – антиутопиях. Так, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не подлежит авторскому осмыслению пространство в балладах В. Жуковского, Ф. Шиллера, новеллах Э. По, литературе модернизма.

Конкретное художественное пространство в произведении активно влияет на суть изображаемого. В частности, Москва в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», Замоскворечье в драмах А.Н. Островского и романах И.С. Шмелева, Париж в произведениях О. де Бальзака – художественные образы, поскольку они являются не только топонимами и городскими реалиями, изображенными в произведениях. Здесь они – конкретное художественное пространство, вырабатывающее в произведениях общий *психологический портрет* московского дворянства; воссоздающее христианский *миропорядок*; раскрывающее *разные стороны жизни* обывателей европейских городов; определенный *уклад существования* – образ бытия. Чувственно воспринимаемое (А.А. Потебня) пространство в качестве «дворянских гнезд» выступает *знаком стиля* романов И. Тургенева, обобщенные представления о провинциальном русском городе развиваются в прозе А. Чехова. *Символизация* пространства, подчеркнутая вымышленным топонимом, сохранила национальную и историческую составляющую в прозе М. Салтыкова-Щедрина («История одного города»), А. Платонова («Город Градов»).

Анализ пространственных отношений в художественном произведении предполагает:

- 1) определение пространственной позиции автора (повествователя) и тех персонажей, чья точка зрения представлена в тексте;
- 2) выявление характера этих позиций (динамическая – статическая) в их связи с временной точки зрения;
- 3) определение основных пространственных характеристик произведения (место действия и его изменение, перемещение персонажа, тип пространства и т.п.);
- 4) рассмотрение основных пространственных образов произведения;
- 5) характеристика речевых средств, выражающих пространственные отношения.

Осознание взаимосвязи пространства-времени позволило выделить категорию хронотопа (М. Бахтин), отражающую их единство. В монографии «Вопросы литературы и эстетики» М. Бахтин писал о

синтезе пространства и времени следующее: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Примеры времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слияний примет характеризуется художественный хронотоп. <...> Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен».

Рассмотрим способы выражения пространственных отношений в рассказе И. Бунина «Легкое дыхание» (опыт рассмотрения Н.А. Николиной).

В структуре повествования выделяются три основных пространственных точки зрения – повествователя, Оли Мещерской и классной дамы. Все точки зрения в тексте сближены друг с другом повтором лексем *холодный, свежий* и производных от них. Соотнесенность их создает оксюморонный образ жизни-смерти. Чередование разнородных временных отрезков отражается в изменении пространственных характеристик и смене места действия.

*Кладбище – гимназический сад – соборная улица* – кабинет начальницы – вокзал – сад – стеклянная веранда – *соборная улица – кладбище – гимназический сад*. Повторы организуют начало и конец произведения, образуют кольцевую композицию сюжета. В то же время элементы этого ряда вступают в антонимические отношения. Прежде всего противопоставляются открытое пространство и закрытое. Противопоставляются друг другу и пространственные образы: могила, крест на ней, кладбище (они развивают мотив смерти) – весенний ветер (образ, традиционно связанный с мотивами воли, жизни, открытого пространства).

Бунин использует прием сопоставления сужающегося и расширяющегося пространств. Трагические события в жизни героини связаны с сужающимся вокруг нее пространством (см., например: ... *казацкий офицер, некрасивый и плебейского вида... застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа...*). Сквозные же образы рассказа, доминирующие в тексте, – образы ветра и легкого дыхания – связаны с расширяющимся (в финале до бесконечности) пространством (*Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном мире, в этом холодном весеннем ветре*).

## Психологизм в художественной литературе

Понятие «психологизм в художественной литературе» было детально изучено А.Б. Есиным. Рассмотрим основные положения его концепции психологизма в литературе. В литературоведении «психологизм» употребляется в широком и узком смысле. В широком смысле под психологизмом подразумевается всеобщее свойство искусства воспроизводить человеческую жизнь, человеческие характеры, социальные и психологические типы. В узком смысле под психологизмом понимается свойство, характерное не для всей литературы, а лишь для определенной ее части. Писатели-психологи изображают внутренний мир человека особенно ярко и живо, подробно, достигая особенной глубины в его художественном освоении. Мы будем говорить о психологизме в узком смысле. Сразу же оговоримся, что отсутствие в произведении психологизма в этом узком смысле не недостаток и не достоинство, а объективное свойство. Просто в литературе существуют психологический и непсихологический способы художественного освоения реальности, и они равноценны с эстетической точки зрения.

Психологизм – это достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей и переживаний литературного персонажа с помощью специфических средств художественной литературы. Это такой принцип организации элементов художественной формы, при которой изобразительные средства направлены в основном на раскрытие душевной жизни человека в ее многообразных проявлениях.

Как любое явление культуры, психологизм не остается неизменным во все века, его формы исторически подвижны. Более того, психологизм существовал в литературе не с первых дней ее жизни – он возник в определенный исторический момент. Внутренний мир человека в литературе не сразу стал полноценным и самостоятельным объектом изображения. На ранних стадиях культура и литература еще не нуждалась в психологизме, т.к. первоначально объектом литературного изображения становилось то, что прежде всего бросалось в глаза и казалось наиболее важным; видимые, внешние процессы и события, ясные сами по себе и не требующие осмысления и истолкования. Кроме того, ценность совершаемого события была неизмеримо выше, чем ценность переживания по его поводу. В. Кожинот отмечает: «Сказка передает только определенные сочетания фактов, сообщает о самых основных событиях и поступках персонажа, не углубляясь в его особенные внутренние и внешние жесты... Все это в конечном счете объясняется неразвитостью, простотой психического мира индивида, а также отсутствием подлинного интереса к этому объекту» (В. Кожинот. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: в 3 т. – М., 1964). Нельзя сказать, что литература на этой стадии вовсе не ка-

салась чувств, переживаний. Они изображались постольку, поскольку проявлялись во внешних действиях, речах, изменениях в мимике и жестах. Для этого использовались традиционные, повторяющиеся формулы, обозначающие эмоциональное состояние героя. Они указывают на однозначную связь переживания с его внешним выражением. Для обозначения печали в русских сказках и былинах повсеместно употребляется формула «Стал он невесел, буйну голову повесил». Сама суть человеческих переживаний была одномерна – это одно состояние горя, одно состояние радости и т.д. По внешнему выражению и по содержанию эмоции одного персонажа ничем не отличаются от эмоций другого (Приам испытывает точно такое же горе, как и Агамемнон, Добрыня торжествует победу точно так же, как и Вольга).

Итак, в художественной культуре ранних эпох психологизма не просто не было, а не могло быть, и это закономерно. В общественном сознании еще не возник специфический идейный и художественный интерес к человеческой личности, индивидуальности, к ее неповторимой жизненной позиции.

Психологизм в литературе возникает тогда, когда в культуре неповторимая человеческая личность осознается как ценность. Это невозможно в тех условиях, когда ценность человека полностью обусловлена его социальным, общественным, профессиональным положением, а личная точка зрения на мир не принимается в расчет и предполагается как бы даже несуществующей. Потому что идейной и нравственной жизнью общества полностью управляет система безусловных и непогрешимых норм (религия, церковь). Иными словами, психологизма нет в культурах, основанных на принципах авторитарности.

В европейской литературе психологизм возник в эпоху поздней античности (романы Гелиодора «Эфиопика», Лонга «Дафнис и Хлоя»). Рассказ о чувствах и мыслях героев составляет уже необходимую часть повествования, временами персонажи пытаются анализировать свой внутренний мир. Подлинной глубины психологического изображения еще нет: простые душевные состояния, слабая индивидуализация, узкий диапазон чувств (в основном душевные переживания). Основным прием психологизма – внутренняя речь, построенная по законам внешней речи, без учета специфики психологических процессов. Античный психологизм не получил своего развития: в IV–VI века античная культура погибла. Художественной культуре Европы пришлось развиваться как бы заново, начиная с более низкой ступени, чем античность. Культура европейского средневековья была типичной авторитарной культурой, ее идеологической и нравственной основой были жесткие нормы монотеистической религии. Поэтому в литературе этого периода мы практически не встречаем психологизма.

Положение принципиально меняется в эпоху Возрождения, когда активно осваивается внутренний мир человека (Боккаччо, Шекспир). Ценность личности в системе культуры особенно высокой становится с середины XVIII века, остро ставится вопрос о ее индивидуальном самоопределении (Руссо, Ричардсон, Стерн, Гете). Воспроизведение чувств и мыслей героев становится подробным и разветвленным, внутренняя жизнь героев оказывается насыщенной именно нравственно-философскими поисками. Обогащается и техническая сторона психологизма: появляется авторское психологическое повествование, психологическая деталь, композиционные формы снов и видений, психологический пейзаж, внутренний монолог с попытками построить его по законам внутренней речи. С использованием этих форм литературе становятся доступны сложные психологические состояния, появляется возможность анализировать область подсознательного, художественно воплощать сложные душевные противоречия, т.е. сделать первый шаг к художественному освоению «диалектики души».

Однако сентиментальный и романтический психологизм, при всей своей разработанности и даже изощренности, имел и свой предел, связанный с абстрактным, недостаточно историчным пониманием личности. Сентименталисты и романтики мыслили человека вне его многообразных и сложных связей с окружающей действительностью. Подлинного расцвета психологизм достигает в литературе реализма.

Рассмотрим приемы в литературе. Основными психологическими приемами являются:

- система повествовательно-композиционных форм (авторское психологическое повествование, рассказ от первого лица, письма, психологический анализ);
- внутренний монолог;
- психологическая деталь;
- психологический портрет;
- психологический пейзаж;
- сны и видения;
- персонажи-двойники;
- умолчание.

Система повествовательно-композиционных форм. К таким формам относятся авторское психологическое повествование, психологический анализ, рассказ от первого лица и письма.

Авторское психологическое повествование – это повествование от третьего лица, которое ведется «нейтральным», «посторонним» рассказчиком. Эта форма повествования, которая позволяет автору без всяких ограничений вводить читателя во внутренний мир персонажа и показывать его наиболее подробно и глубоко. Для автора нет тайн в

душе героя – он знает о нем все, может проследить детально внутренние процессы, прокомментировать самоанализ героя, рассказать о тех душевных движениях, которые сам герой не может заметить или в которых не хочет себе признаться.

«Он задыхался; все тело его видимо трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им: это страсть в нем билась, сильная и тяжелая, страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей...» («Отцы и дети» Тургенева).

Одновременно повествователь может психологически интерпретировать внешнее поведение героя, его мимику и пластику. Повествование от третьего лица дает небывалые возможности для включения в произведение самых разных форм психологического изображения: внутренних монологов, публичных исповедей, отрывков из дневников, письма, сны, видения и т.п. Такая форма повествования дает возможность изобразить психологически многих героев, что при любом другом способе повествования сделать практически невозможно. Рассказ от первого лица или роман в письмах, построенный как имитация интимного документа, дают гораздо меньше возможностей разнообразить психологическое изображение, делать его более глубоким и всеохватывающим.

Форма повествования от третьего лица не сразу стала использоваться в литературе для воспроизведения внутреннего мира человека. Первоначально существовал как бы некий запрет на вторжение в интимный мир чужой личности, даже во внутренний мир выдуманного самим автором персонажа. Возможно, литература не сразу освоила и закрепила эту художественную условность – способность автора читать в душах своих героев так же легко, как в своей собственной. Не существовало еще задачи для автора изобразить в полном смысле чужое сознание.

Вплоть до конца XVIII в. для психологического изображения использовались по большей части неавторские субъектные формы повествования: письма и записки путешественника («Опасные связи» Лакло, «Памела» Ричардсона, «Новая Элоиза» Руссо, «Письма русского путешественника» Карамзина, «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева) и рассказ от первого лица («Сентиментальное путешествие» Стерна, «Исповедь» Руссо). Это так называемые неавторские субъектные формы повествования. Эти формы позволяли наиболее естественно сообщать о внутреннем состоянии героев, сочетать правдоподобие с достаточной полнотой и глубиной раскрытия внутреннего мира (человек сам говорит о своих мыслях и переживаниях – ситуация, вполне возможная в реальной жизни).

С точки зрения психологизма повествование от первого лица сохраняет два ограничения: невозможность одинаково полно и глу-

боко показать внутренний мир многих героев и однообразие психологического изображения. Даже внутренний монолог не вписывается в повествование от первого лица, ибо настоящий внутренний монолог – это когда автор «подслушивает» мысли героя во всей их естественности, непреднамеренности и необработанности, а рассказ от первого лица предполагает известный самоконтроль, самоотчет.

Психологический анализ обобщает картину внутреннего мира, выделяет в ней главное. Герой знает про себя меньше, чем повествователь, не умеет так четко и точно выразить сцепление ощущений и мыслей. Основная функция психологического анализа – это анализ достаточно сложных психологических состояний. В ином произведении переживание может быть обозначено суммарно. И это характерно для непсихологического письма, которое не следует путать с психологическим анализом.

Вот, например, изображение нравственных сдвигов в сознании Пьера Безухова, которые произошли во время плена. «Он получил то спокойствие и довольство собой, к которым он тщетно стремился прежде. Он долго в своей жизни искал с разных сторон этого успокоения, согласия с самим собою... он искал этого в филантропии, в масонстве, в рассеянии светской жизни, в вине, в геройском подвиге самопожертвования, в романтической любви к Наташе; он искал этого путем мысли, – и все эти искания и попытки обманули его. И он, сам не думая о том, получил это успокоение и это согласие с самим собою только через ужас смерти, через лишения и через то, что он понял в Каратаеве».

Внутренний монолог героя передает мысли и эмоциональную сферу. В произведении чаще всего представлена внешняя речь персонажей, но существует и внутренняя в форме внутреннего монолога. Это как бы подслушанные автором мысли и переживания. Выделяются такие разновидности внутреннего монолога, как рефлексированная внутренняя речь (психологический самоанализ) и поток сознания. «Поток сознания» создает иллюзию абсолютно хаотичного, неупорядоченного движения мыслей и переживаний. Первооткрывателем в мировой литературе этой разновидности внутреннего монолога был Л. Толстой (мысли Анны Карениной по пути на вокзал до самоубийства). Активно поток сознания стал использоваться только в литературе XX века.

Психологическая деталь. При непсихологическом принципе письма внешние детали совершенно самостоятельны, они непосредственно воплощают особенности данного художественного содержания. В поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» картины быта даны в воспоминаниях Савелия и Матрены. Процесс воспоминания – это психологическое состояние, и у писателя-психолога оно раскрывается всегда именно как таковое – подробно и с присущими ему закономер-

ностями. У Некрасова же совсем по-другому: в поэме эти фрагменты психологичны только по форме (воспоминания), по сути перед нами ряд внешних картин, почти никак не соотнесенных с процессами внутреннего мира.

Психологизм же, наоборот, заставляет внешние детали работать на изображение внутреннего мира. Внешние детали сопровождают и обрамляют психологические процессы. Предметы и события входят в поток размышлений героев, стимулируют мысль, воспринимаются и эмоционально переживаются. Один из ярких примеров – старый дуб, о котором думает Андрей Болконский в разные периоды календарного времени и своей жизни. Дуб становится психологической деталью только тогда, когда он является впечатлением князя Андрея. Психологическими деталями могут быть не только предметы внешнего мира, но и события, поступки, внешняя речь. Психологическая деталь мотивирует внутреннее состояние героя, формирует его настроение, влияет на особенности мышления.

К внешним психологическим деталям можно отнести психологический портрет и пейзаж.

Всякий портрет характеристичен, но не всякий психологичен. Необходимо отличать собственно психологический портрет от других разновидностей портретного описания. В портретах чиновников и помещиков в «Мертвых душах» Гоголя ничего от психологизма нет. Эти портретные описания косвенно указывают на устойчивые, постоянные свойства характера, но не дают представления о внутреннем мире, о чувствах и переживаниях героя в данный момент, в портрете проявлены устойчивые черты личности, не зависящие от смены психологических состояний. Портрет же Печорина в лермонтовском романе можно назвать психологическим: «я заметил, что он не размахивал руками – верный признак некоторой скрытности характера»; глаза его не смеялись, когда он смеялся: «это признак – или злого нрава, или глубокой постоянной грусти» и т.д.

Пейзаж в психологическом повествовании косвенно воссоздает движение душевной жизни персонажа, пейзаж становится его впечатлением. В русской прозе XIX века признанным мастером психологического пейзажа является И.С. Тургенев. Самые тонкие и поэтические внутренние состояния передаются именно через описание картин природы. В этих описаниях создается определенное настроение, которое воспринимается читателем как настроение персонажа.

Тургенев в использовании пейзажа для целей психологического изображения достиг высочайшего мастерства. Самые тонкие и поэтические внутренние состояния передаются Тургеневым именно через описание картин природы. В этих описаниях создается определенное настроение, которое воспринимается читателем как настроение персонажа.

«Так размышлял Аркадий... а пока он размышлял, весна брала свое. Все кругом золотисто зеленело, все широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка, все – деревья, кусты и травы; повсюду нескончаемыми, звонкими струйками заливались жаворонки; чиби́сы то кричали, вясь над низменными лугами, то молча перебегали по кочкам... Аркадий глядел, глядел, и, понемногу ослабевая, исчезали его размышления... Он сбросил с себя шинель и так весело, таким молоденьким мальчиком посмотрел на отца, что тот опять его обнял».

Сны и видения. Такие сюжетные формы, как сны, видения, галлюцинации, могут использоваться в литературе с самыми различными целями. Первоначальная их функция – это введение в повествование фантастических мотивов (сны героев древнегреческого эпоса, вещие сны в фольклоре). В целом формы снов и видений здесь нужны только как сюжетные эпизоды, влияющие на ход событий, предвосхищающие их, они связаны с другими эпизодами, но не с другими формами изображения мыслей и переживаний. В системе же психологического письма эти традиционные формы имеют другую функцию, вследствие чего они и организованы по-другому. Бессознательные и полубессознательные формы внутренней жизни человека начинают рассматриваться и изображаться именно как психологические состояния. Эти психологические фрагменты повествования начинают соотноситься уже не с эпизодами внешнего, сюжетного действия, а с другими психологическими состояниями героя. Сон, например, мотивируется не предшествующими событиями сюжета, а предшествующим эмоциональным состоянием героя. Почему Телемак в «Одиссее» видит во сне Афи́ну, повелевающую ему вернуться на Итаку? Потому что предшествующие события сделали возможным и необходимым его появление там. А почему Дмитрий Карамазов видит во сне плачущее дитя? Потому что он постоянно ищет свою нравственную «правду», мучительно пытается сформулировать «идею мира», и она является ему во сне, как Менделееву его таблица элементов.

Персонажи-двойники. Психологизм меняет функцию персонажей-двойников. В системе непсихологического стиля они были нужны для сюжета, для развития внешнего действия. Так, появление своеобразного двойника майора Ковалева в гоголевском «Носе» – произведении нравописательном по проблематике и непсихологичном по стилю – составляет основную пружину сюжетного действия. Иначе используются двойники в повествовании психологическом. Двойник-черт Ивана Карамазова уже никак не связан с сюжетным действием. Он используется исключительно как форма психологического изображения и анализа крайне противоречивого сознания Ивана, крайней напряженности его идейно-нравственных исканий. Черт существует

только в сознании Ивана, он появляется при обострении душевной болезни героя и исчезает при появлении Алеши. Черт наделен собственной идейно-нравственной позицией, своим образом мышления. Вследствие чего между Иваном и ним возможен диалог, причем не бытовой, а на уровне философской и нравственной проблематики. Черт – воплощение какой-то стороны сознания Ивана, их внутренний диалог – это его внутренний спор с самим собой.

Прием умолчания. Этот прием появился в литературе второй половины XIX века, когда психологизм стал уже вполне привычным для читателя, который начал искать в произведении не внешнюю сюжетную занимательность, а изображение сложных душевных состояний. Писатель умалчивает о процессах внутренней жизни и эмоциональном состоянии героя, заставляя читателя самого производить психологический анализ. На письме умолчание обычно обозначается многоточием.

«С минуту они смотрели друг на друга молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту. Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, проникал в его душу, в сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намек; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятное с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец». Достоевский не договаривает, умалчивает о самом главном – что «произошло между ними»: то, что внезапно Разумихин понял, что Раскольников убийца, и Раскольников понял, что Разумихин это понял.

В произведениях, пронизанных психологизмом, могут быть взаимопроникновения, взаимопереходы разных форм речи – внутренней, внешней, повествовательной.

«И вдруг Раскольникову ясно припомнилась вся сцена третьего дня под воротами; он сообразил, что, кроме дворников, там стояло тогда еще несколько человек... Так вот, стало быть, чем разрешился весь этот вчерашний ужас. Всего ужаснее было подумать, что он действительно чуть не погиб, чуть не погубил себя из-за такого ничтожного обстоятельства».

### Понятие о тексте, подтексте, контексте, интертексте

Термин **текст** (от лат. *Textus* – ткань, сплетение, соединение) широко используется в лингвистике, литературоведении, эстетике, семиотике, культурологии, а также философии. Первоначально этот термин укрепился в языкознании. Текст для лингвиста – это акт применения естественного языка, обладающий определенным комплексом свойств. Ему присущи **связность** и **завершенность**. Текст четко отграничен от всего внешнего, от окружающей его речевой и внерече-

вой реальности. Проще говоря, он имеет ясно выраженные начало и конец, составляя цепь (группу) предложений, которая является минимальной (неделимой) коммуникативной единицей.

Термин «текст» широко используется и в литературоведении. Это собственно речевая грань литературного произведения, выделяемая в нем наряду с предметно-образным аспектом (*мир* произведения) и идейно-смысловой сферой (художественное *содержание*). Обсуждая вопросы теоретической поэтики, Ю.М. Лотман в начале 1970-х годов писал: «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение – одно и то же. Текст – один из компонентов художественного произведения <...> художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений».

Современные ученые, однако, порой включают в «пространство» литературно-художественного текста (помимо речи) изображенное писателем и даже выраженные им идеи, концепции, смыслы, т.е. художественное содержание. Слова «текст» и «произведение» в подобных случаях оказываются синонимами. Но наиболее укоренено в литературоведении представление о тексте как строго организованной последовательности речевых единиц. В этой связи различаются **основной текст** произведения и его **побочный текст** (его иногда называют *рамочным*): заглавия и примечания, жанровые подзаголовки, эпиграфы, посвящения, авторские предисловия, обозначения дат и мест написания, а в драматических произведениях также перечни действующих лиц и ремарки.

Необходимо помнить, что в основном тексте высказывается не автор как биографическое лицо, а его заместители или альтернативные автору фигуры, автор присутствует в основном тексте как концептированный автор, как личность, проявившаяся в произведении. Тогда как в побочном тексте высказывание принадлежит уже создателю произведения, или это чужие тексты (эпиграфы). Все побочные тексты являются сильной позицией основного текста, заставляют его рассматривать под тем или иным углом зрения, имеют статус смыслопорождающих элементов по отношению к основному тексту.

Бытует ряд терминов, производных от слова «текст». Со временем их становится все больше. **Подтекстом** на протяжении всего XX в. именуют неявный, подспудный смысл сказанного. Этот термин (наряду со словосочетанием «подводное течение», первоначально примененным к чеховским пьесам) стал в литературоведении и театроведении широко употребительным. И в прозе, и в поэзии источником создания подтекста является способность слова «расщеплять» свои значения, создавая параллельные планы (например, железная дорога, паровозный гудок у Толстого определяют как реальное движение героев

в пространстве, так и их «жизненный путь» – судьбу). При этом становятся возможны сближения различных сущностей, простые «вещи» приобретают символическое значение.

В XX веке роль подтекстовой информации в тексте иногда была решающей. Так, в текстах эпохи модернизма и постмодернизма нормой становится нарочитая фрагментарность. Установление связи между сегментами текста полностью перекладывается на читателя, что, по мысли авторов, должно активизировать скрытый механизм ассоциативного мышления (по Д. Мережковскому, «расширение художественной впечатлительности»). Часто точкой включения этого механизма становится цитируемый текст автора-предшественника.

Так мы подходим к еще одному пониманию подтекста – интертекстуальному. Но начнем с понятия «контекст», который бытует наряду с понятием «интертекст».

**Контекстом** литературного произведения называют прямо или косвенно связанную с ним безгранично широкую сферу литературных фактов и внехудожественных явлений. Это текстовое и внетекстовое окружение произведения. Выделяют следующие виды контекста: исторический, мифологический, фольклорный, религиозный, философский, личностно-биографический, литературный (тематический, жанровый, творчества писателя, литературной эпохи, национальной литературы, мировой литературы).

И, наконец, в науке о литературе последних двух-трех десятилетий (благодаря Ю. Кристевой и Р. Барту, гуманитариям постструктуралистской ориентации) упрочился вместо термина «контекст» термин **интертекстуальность**. Р. Барт утверждал, что текст «существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности». Ученый подчеркивал, что звенья предшествующих текстов, составляющие данный текст, «перемешаны в нем». Интертекстуальность, по его словам, – это «общее поле анонимных формул <...> бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек». Таким образом, интертекстуальность – понятие более широкое, чем цитатный и/или реминисцентный слой текста.

Цитатность и реминисцентность текстов проявляется прежде всего в том, что в литературных произведениях художественно значимыми, наряду с прямым авторским словом, оказываются слова неавторские, «чужие». Существуют произведения, где неавторское слово господствует безраздельно. Таковы **стилизации** («Песня про купца Калашникова...» Лермонтова, баллады А.К. Толстого), **подражания** («Подражания Корану» Пушкина), **пародии** (ироико-комическая поэма В. Майкова «Елисей, или Разраженный Вакх»), **сказы** (ориентированы на речь устную, бытовую, разговорную; пример – «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя).

Особую и весьма существенную разновидность неавторского («чужого») слова составляют *реминисценции* – присутствующие в писательских текстах отсылки к предшествующим литературным фактам: отдельным произведениям, их фрагментам или группам. Это образы литературы в литературе. Реминисценции в одних случаях вводятся в тексты (как и прямые цитаты) сознательно и целеустремленно, в других же, напротив, появляются независимо от намерений и воли автора, как невольные припоминания. Реминисценция – это тот чужой текст, который создает ситуацию диалога. Причем, важна не точность цитирования, а узнаваемость цитаты. Важно, чтобы читатель услышал чужой голос, и тогда весь авторский текст обогатится за счет текста-источника. Цитата становится как бы представителем чужого текста, запуская механизм ассоциаций. Автор может обращаться сразу к нескольким текстам-источникам, в этом случае в самом авторском тексте возникает многоголосие, сложная переключка чужих голосов, беспредельно расширяющая границы авторского текста. Так, в «Белой гвардии» М. Булгакова есть цитаты из «Капитанской дочки» А.С. Пушкина, «Господина из Сан-Франциско» И.А. Бунина, гимна «Боже, царя храни», написанного В.Л. Жуковским, пьесы Д.С. Мережковского «Павел I», «Бесов» Ф.М. Достоевского, из Апокалипсиса, произведений М.Ю. Лермонтова, В.В. Маяковского. В каждом отдельном фрагменте цитата мотивирована сюжетом, но одновременно она становится и знаком определенной концепции жизни, к которой адресуются автор или герои. А в своей совокупности они представляют тот духовный опыт человечества, на фоне которого автор разворачивает свой сюжет.

Реминисценция бывает 2 видов: эксплицитной (рассчитанной на узнавание) и имплицитной (скрытой). Часто грань между реминисценцией эксплицитной и имплицитной трудно уловима. К числу неявных реминисценций можно отнести, например, слово «нищие» в стихотворении А. Ахматовой 1915-го года.

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,  
А как стали одно за другим терять,  
Так, что сделался каждый день  
Поминальным днем,  
Начали песни слагать  
О великой щедрости Божьей  
Да о нашем бывшем богатстве.

Как отмечает В.Е. Хализев, это слово в сочетании с «мы», «у нас» вызывает «ассоциации с широким потоком суждений предреволюционных лет о будто бы извечных российских убожестве и бедно-

сти, чему отдали дань и Бунин, и Горький, в какой-то мере Чехов...» (В.Е. Хализев. Теория литературы).

В качестве примера эксплицитной реминисценции можно привести пример реминисценции А. Ахматовой из А. Блока:

И такая влекущая сила,  
Что готов я твердить за молвой...  
А. Блок («К Музе»)

И такая могучая сила  
Зачарованный голос влечет.  
А. Ахматова («Слушая пение»)

Реминисценции могут либо вступать в полемику с той или иной литературной традицией, либо, напротив, указывать на прямое отношение к ней. Например, И. Бродский в «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» (1974 г.) в сонете шестом «вызывающе перелицовывает» стихотворение А.С. Пушкина «Я вас любил...» (что, кстати, по мнению Льва Лосева, является одним из самых ярких примеров литературного диалога между поэтами).

Я вас любил. Любовь еще (возможно,  
что просто боль) сверлит мои мозги.  
Все разлетелось к черту на куски.  
Я застрелиться пробовал, но сложно  
с оружием. И далее: виски:  
в который вдарить? Портила не дрожь, но  
задумчивость. Черт! Все не по-людски!  
Я вас любил так сильно, безнадежно,  
как дай вам Бог другими – но не даст!  
Он, будучи на многое горазд,  
не сотворит – по Пармениду – дважды  
сей жар в крови, ширококостный хруст,  
чтоб пломбы в пасти плавились от жажды  
коснуться – «бюст» зачеркиваю – уст!

А. Жолковский, давший увлекательный разбор этого текста («Поэтика Бродского» под ред. Л.В. Лосева), справедливо отмечает: «Несчастливая любовь огрубляется до физической боли и преувеличивается до покушения на самоубийство, отказ от которого иронически мотивируется чисто техническими трудностями (обращение с оружием, выбор виска) и соображениями престижа (все не по-людски)... За пушкинским другим усматривается открытое множество любовников, а намек на неповторимость любви поэта развернут в шутейный фило-

софский трактат со ссылкой на первоисточник...». Таким образом, через отсылку к другому стихотворению, Бродский вступает в своеобразный литературный поединок с классическим элегическим жанром в поэзии.

Итак, подключая авторский текст к чужому, адресуя читателя ко всему тексту-источнику или какой-то его грани, цитата остается элементом сразу двух текстов: чужого и авторского. Это и определяет ее конструктивную роль: создавая на малой площади авторского текста огромное смысловое напряжение, она становится одним из «нервных узлов» произведения. Поэтому важно, в какой именно *позиции* находится цитата в тексте.

Условно можно обозначить три основные позиции: начало, финал, «между началом и финалом». Начало и финал – это *сильные позиции*. Под началом мы будем понимать заглавие, эпиграф, посвящение и первую строку стихотворного или первый абзац прозаического текста, под финалом – последнюю строку стихотворного или последний абзац прозаического текста.

Цитата в *начале* подключает весь авторский текст к источнику и сразу же определяет установку на восприятие: понимание всего последующего под определенным углом зрения. Так *цитата-название* предопределяет понимание произведения как реплики в диалоге. Разумеется, уровень подготовленности читателя определит и степень узнаваемости цитаты, т.е. того многоголосия, которое он здесь услышит.

Цитата в *финале* тоже оказывается в сильной позиции. Финал – это своего рода код, поэтому финальная цитата заставляет читателя, как правило, ретроспективно переосмыслить весь текст. Такова, например, роль русской народной пословицы, завершающей стихотворение Пастернака «Гамлет», – «Жизнь прожить – не поле перейти».

В любом другом месте текста (мы обозначили эту позицию «между началом и финалом») цитата играет не конструктивную, а обычную, основную свою роль: на малой площади текста создает смысловое напряжение.

### **Анализ литературного произведения как художественного целого**

Анализ произведения в литературоведении – исследовательское прочтение художественного текста, который предполагает изучение не только структуры произведения, но и выход на концептуальный уровень его осмысления.

Сегодня остается дискуссионной проблемой соотношение между *анализом* как специфическим звеном литературоведческого исследования и *интерпретацией*. Одни исследователи считают, что интерпретация предполагает моменты избирательности, самовыражения и

оценки, противопоставляя таким образом интерпретацию и анализ. Другие рассматривают следующие этапы смыслодеятельности читателя: восприятие (первоначальное впечатление), анализ (проверка объективными методами субъективного впечатления), интерпретация (оценка, истолкование). Третьи исследователи, в частности В.Г. Маранцман, выделяют научную интерпретацию (наряду с литературной критикой, читательской и художественной интерпретациями). Научная интерпретация (литературоведческая) призвана объективно, целостно истолковать смысл произведения и мотивировать его историческими обстоятельствами, национальным менталитетом, художественным окружением и индивидуальностью писателя. Литературная критика, истолковывая художественное произведение, выражает позиции и вкусы поколения и определенной социальной группы. Читательская интерпретация, стремясь к постижению авторского смысла, остается в рамках личностного взгляда на текст (если не корректировать учебным процессом). Художественная интерпретация, так же, как и читательская, носит личностный, индивидуальный характер, но стремится заразить чувствами собеседников.

В.Е. Хализев также рассматривает интерпретацию как переформулирование художественного содержания на языки: а) понятийно-логический (литературоведение и литературная критика); б) лирико-публицистический (эссе); в) художественный (графика, театр, кино и др. искусства). То есть анализ и интерпретация – это синонимичные понятия в литературоведении.

Необходимо сказать о *специфике литературоведческого анализа* художественного произведения. Анализ – это универсальный метод научного познания, используемый и в естественных, и в гуманитарных науках. Современные ученые тяготеют к мысли (последовательно развернутой М. Бахтиным), что освоение литературы как вида искусства не может не быть диалогически-личностным, то есть признают неизбежное присутствие в анализе, интерпретации наряду с понятийно-логическими операциями «инонаучного» начала (С. Аверинцев об освоении символа), которое несовместимо с формализацией, а она свойственна точным наукам. В этом своеобразие гуманитарного типа познания: толкование художественного произведения неминуемо зависит от идейно-эстетической позиции его субъекта, постижению художественного содержания сопутствует «духовное общение» литературоведа (тоже читателя) с автором. Анализ, интерпретация всегда осуществляется при активном участии интуиции, основывается на оценочном отношении к искусству, и поэтому является избирательной и творческой. При этом гипотеза ученого относительно художественного смысла, которая возникла из опыта читательского восприятия, корректируется и достраивается в процессе и итоге анализа произве-

дения. Подлинно научная интерпретация произведения – это духовная встреча писателя и ученого во времени, их «взаимопонимание». В идеале интерпретатор как бы переселяется душой вовнутрь произведения и отдает себя в его власть, отказавшись от эффектов самодемонстрирования.

Собственно литературоведческий анализ, в отличие, например, от эссе, – это аналитически-доказующее рассмотрение произведения (прежде всего его формы в качестве содержательно значимой), при котором учитываются миропонимание автора, его связь с современной ему эпохой и культурно-художественной традицией. Литературоведческий анализ – исследовательское прочтение художественного текста, научная интерпретация литературно-художественного произведения. Предмет познания в литературоведческом анализе – intersубъективная художественная реальность произведения. То есть предметом познания не может быть субъективно-психологическая данность авторского (как при биографическом методе, психоанализе) или читательского сознания (интуитивизм) или словесно-объективная данность текста (формальное литературоведение, структурализм, семиотика). Установка литературоведческого анализа заключается в постижении целостности произведения. Расчленение текста на эпизоды сюжета, фрагменты композиции, на более дробные сегменты (вплоть до слогов и звуков в стихотворении) и обнаружение разнообразных конструктивных отношений между ними в анализе не самоцельно, хотя и принципиально важно в качестве необходимого условия научной достоверности. Разложение художественного целого служит одновременно выявлению подлинного богатства связей и отношений между его частями.

**Целостностью**, применительно к искусству и к литературе, принято называть художественно целесообразное объединение элементов, каждый из которых занимает свое строгое определенное место в иерархии образующих некое гармоническое целое уровней.

В свое время Л.Н. Толстой с иронией отзывался о критиках, извлекающих из произведения отдельные мысли, чтобы выразить их словами. «Для критиков искусства, – утверждал писатель, – нужны люди, которые показали бы бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно водили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

М.М. Гиршман в книге «Литературное произведение: теория и практика анализа» целостный анализ литературного произведения рассматривает как методологический принцип. Целостный анализ «предполагает, что каждый выделяемый в процессе изучения значимый элемент литературного произведения должен рассматриваться

как определенный момент становления и развертывания художественного целого...». Любое произведение художественной литературы он рассматривает как становление его художественной целостности. Его этапы – возникновение, развертывание, завершение целостности. Гиршман считает, что эта трехступенчатая система отношений (возникновение целостности–развертывание–завершение) должна отразиться в аналитическом изучении произведения. Он определяет этапы такого изучения.

1. Необходимо «войти» в художественную целостность и, рассматривая отдельные ее элементы или стороны, уловить «в снятом виде» их внутренние взаимосвязи с другими элементами и тем самым сформировать начальное представление об общей идее и организующих принципах построения целого.

2. На следующем этапе рассматривается богатство проявлений этой общей идеи в различных элементах развертывания целого.

3. На третьем этапе открывается возможность рассмотреть художественное целое как единый, динамически развивающийся и вместе с тем внутренне завершенный мир.

#### *Рекомендуемая литература по теме*

Флоренский, П.А. Анализ форм пространственности и времени в изобразительных искусствах / П.А. Флоренский. – М., 1993.

Бахтин, М.М. Эпос и роман: формы времени и хронотопа в романе // Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1975.

Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю.М. Лотман. – М., 1988.

Топоров, В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» / Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В.Н. Топоров. – М., 1993.

Андреев, А.Н. Целостный анализ литературного произведения / А.Н. Андреев. – Минск, 1995.

Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учеб. пособие / М.М. Гиршман. – М., 1991.

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

Маслова, В.А. Филологический анализ поэтического текста / В.А. Маслова. – Минск, 1999.

Тюпа В.И. Анализ художественного текста / В.И. Тюпа. – М., 2006.

## ТЕМА 7. ПРОБЛЕМА РОДА И ЖАНРА В НАУКЕ О ЛИТЕРАТУРЕ\*

Большинство исследователей под литературным «родом» понимает одну из трех групп произведений (эпоса, лирики, драмы), которые выделяются по традиции на основе устойчивых, повторяющихся структурных особенностей, которые взаимосвязаны и характеризуют основные аспекты художественного целого. Каждый литературный род обладает набором характерных только для этого рода жанров. Так, в эпическом роде сформировались такие жанры, как героическая поэма, повесть, рассказ, басня, новелла, роман. В драме получили развитие комедия, трагедия и драма, в лирике – ода, сатира, элегия, эпиграмма, мадригал, стансы, сонет и др. Традиционно родовыми признаками эпоса считается наличие повествования о событиях, драмы – драматического действия, движущей силой которого является конфликт, лирики – субъективность и образная специфика, наличие так называемого образа-переживания.

Некоторые современные исследователи (Тамарченко, Бройтман, Тюпа) под литературным родом понимают одну из трех групп произведений, основу которых составляют такие повторяющиеся, устойчивые структурные особенности, как:

- его речевая структура (место, роль и основные формы авторской речи и речи персонажей);
- граница между миром героев и действительностью автора и читателя.

Так, в **эпических** произведениях изображенная речь, то есть речь героев, воспринимается читателем как чужая. Основная изображающая функция принадлежит речи повествователя, и она воспринимается читателем как близкая к миру говорящего.

В **драматических** произведениях основная изображающая функция принадлежит слову персонажей, в них нет повествования о событиях и героях. Те фрагменты текста, которые не являются прямой речью, играют по отношению к ней служебную роль (усиливают ее значение, комментируют).

В **эпическом** произведении событие, о котором рассказывается, и событие самого рассказывания разделены временной дистанцией: условное время восприятия рассказа слушателем-читателем всегда позже времени события, которое совершается в действительности героя.

В **драме**, наоборот, оба события и обе действительности – героя и читателя-зрителя – совпадают в настоящем драматического действия и сопереживания: точка их совпадения – катастрофа драмы и ее катарсис.

В **лирике** дело обстоит следующим образом. По мысли М. Бахтина, лирика выражает «не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого как такового». «Не высказать

свою жизнь, а высказать о своей жизни устами другого». Кто же является субъектом высказывания в лирике, если мы понимаем, что это кто-то другой, но не поэт как биографическая личность? Здесь мы переходим к вопросу о субъектной структуре лирического произведения.

Субъектная сфера лирики разных исторических периодов развития поэтики различна. В эпоху синкретизма в фольклорно-мифологическом сознании автор и герой не расчленены. Это так называемый субъектный синкретизм. В народной поэзии это проявляется в возможности в рамках одного текста немотивированно переходить от одного лица к другому:

Шел детинушка дорогою,  
Шел дорогою, шел широкою.  
Уж я думаю-подумаю,  
Припаду к земле, послушаю.

«Я» здесь не автор, а герой («детинушка»), бывший в начале в третьем лице. Но совершенно очевиден *синкретизм* этого героя и субъекта речи, выполняющего роль, которая позднее станет чисто авторской.

Во вторую эпоху истории поэтики – эпоху риторической поэтики (рефлексивного традиционализма) – синкретизм автора и героя принимает в лирике форму «нераздельности-неслиянности» (термин С.Н. Бройтмана). В отличие от фольклорной поэзии субъекты – автор и герой – теперь не только однопriродны («нераздельны», синкретичны), но и разноприродны («неслиянны»). Особенно это очевидно в литургической поэзии. В ней автор уже не совпадает с героем, так как он выражает точку зрения сверхсубъекта – Бога. Но при этом автор не претендует на роль Бога-творца и осознает себя лишь посредником между Богом и «другим» (героем). В светской поэзии автор тоже посредник между Богом и носителем авторитетной точки зрения, которая освящена традицией. «Я» еще не осознает своей автономности и не воспринимает себя как свободную индивидуальность, а свою натуру – как противостоящую традиционным нормам.

Автономный и самоценный субъект рождается в третью эпоху истории поэтики – в поэтике художественной модальности. В это время в лирике складывается новая форма отношений между субъектами: наряду с синкретизмом и нераздельностью-неслиянностью возникает *дополнительность* автора и героя.

В субъектной сфере современной лирики различаются 1) герой ролевой лирики, 2) лирический повествователь, 3) лирическое «я», 4) лирический герой.

**Герой ролевой лирики** – это тот субъект, которому принадлежит высказывание и который открыто выступает в качестве «другого», ге-

роя, близкого, как принято считать, к драматическому. Примеры: «Бородино» Лермонтова, «Поэт и толпа» Пушкина, «Крестьянские дети» Некрасова, «Не говори: меня он как и прежде любит...» Тютчева.

В стихотворениях с *лирическим повествователем* экспрессия выражается через внесубъектные формы авторского сознания: высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выражен. Именно при такой форме высказывания создается наиболее полная иллюзия неразделенности говорящего на автора и героя, а сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении.

Природа – сфинкс. И тем она верней  
Своим искусом губит человека,  
Что, может статься, никакой от века  
Загадки нет и не было у ней.

(Ф. Тютчев)

В отличие от повествователя *лирическое «я»* имеет грамматически выраженное лицо, но при этом не является объектом для себя. На первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление:

Люблю грозу в начале мая,  
Когда весенний первый гром,  
Как бы резвяся и играя,  
Грохочет в небе голубом.

(Ф. Тютчев)

В подобных случаях личность существует как форма авторского сознания, в которой преломляются темы, но не существует в качестве самостоятельной темы.

В стихотворениях с *лирическим героем* сам лирический герой становится собственной темой. Парадокс лирического субъекта в данном случае заключается в том, что он совмещает в себе, казалось бы, несовместимое: он именно герой, изображенный субъект (образ), не совпадающий с автором, который смотрит на себя как на «другого», это двойник автора в литературе, даже если он говорит о себе в первом лице – «я»; он может превратиться в «ты», «он» – обобщенно-неопределенное лицо, состояние, не совпадающее со своим носителем.

О, как убийственно мы любим,  
Как в буйной слепоте страстей  
Мы то всего вернее губим,  
Что сердцу нашему милей!

(Ф. Тютчев)

Еще томлюсь тоской желаний,  
Еще стремлюсь к тебе душой –  
И в сумраке воспоминаний  
Еще ловлю я образ твой...  
(Ф. Тютчев)

*Рекомендуемая литература по теме*

- Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман. – М., 1999.
- Волков, И.Ф. Теория литературы: учеб. пособие / И.Ф. Волков. – М., 1995.
- Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
- Основы литературоведения: учеб. пособие / В.П. Мещеряков, А.С. Козлов. – М., 2000.
- Поспелов, Г.Н. Теория литературы: учебник для ун-тов / Г.Н. Поспелов. – М., 1978.
- Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия / авт.-сост. Н.Д. Тamarченко. – М., 2002.
- Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тamarченко. – М., 2004.
- Теория литературы: в 3 т. – М., 1964.
- Федотов, О.И. Основы теории литературы: учеб. пособие: в 2 ч. / О.И. Федотов. – М., 1996.
- Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., 2002.
- Чернец, Л.В. Литературные жанры / Л.В. Чернец. – М., 1982.

**ТЕМА 8. ПОНЯТИЕ СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ\***

Термин стиль используется в разных науках – лингвистике, искусствоведении, эстетике, литературоведении – в разных значениях, которые, к тому же, исторически изменчивы. В течение XX века, вплоть до современности, термин приобретал разные оттенки значений, сохраняя неизменным лишь признак своеобразия, непохожести, отличительной черты. Так сформировалось чисто лингвистическое понимание стиля как функциональной разновидности речи. Еще раньше была попытка совместить литературоведческое и лингвистическое понимание стиля применительно к литературе как искусству слова. Наконец, в работах отечественных литературоведов – А.Н. Соколова, Г.Н. Поспелова, Я.Е. Эльсберга, П.В. Палиевского и др. – сложилось и собственно литературоведческое значение термина «стиль», которое опирается в большей степени на общеэстетическую,

чем на лингвистическую концепцию, но с существенными коррективами применительно к литературе как искусству слова.

Для современного понимания литературно-художественного стиля существенно следующее: во-первых, стиль является выражением глубокой оригинальности, во-вторых, он обладает эстетическим совершенством, в-третьих, он представляет собой содержательную форму и, наконец, является свойством всей художественной формы произведения, а не только его речевой стороны, которая, впрочем, имеет для литературного стиля важнейшее значение.

Можно дать следующее самое общее *определение стиля*: это эстетическое единство всех сторон и элементов художественной формы, обладающее определенной оригинальностью и выражающее некое содержание. Стиль в таком понимании противопоставлен бесстильности (эстетической невыразительности), а с другой – эпигонской стилизации или эклектике (неумению найти свой стиль), то есть простому и не открывающему нового содержания использованию уже найденных приемов.

Художественная форма представляет собой не набор или конгломерат отдельных приемов, а содержательно обусловленную целостность; ее выражением и является категория стиля. Слагаясь в стиль, все элементы формы подчиняются единой художественной закономерности, обнаруживают наличие организующего принципа. Он как бы пронизывает структуру формы, определяя характер и функции любого ее элемента.

Так, в «Войне и мире» Л. Толстого главным стилевым принципом, закономерностью стиля становится контраст, отчетливое и резкое противопоставление, которое реализуется в каждой «клеточке» произведения. Заявленный уже в заглавии, контраст затем выступает организующим принципом композиции изображенного мира и речевой формы. Композиционно этот принцип воплощается в постоянной парности образов: в противопоставлении войны и мира, русских и французов, Наташи и Сони, Наташи и Элен, Платона Каратаева и Тихона Щербатого, Кутузова и Наполеона, Пьера и Андрея, Москвы и Петербурга, естественного и искусственного, внешнего и внутреннего и т.п.

Поскольку стиль является не элементом, а свойством художественной формы, он не локализован, а как бы разлит во всей структуре формы. Поэтому организующий принцип стиля обнаруживается практически в любом фрагменте текста, каждая текстовая «точка» несет на себе отпечаток целого. Благодаря этому стиль опознаваем по отдельному фрагменту: искушенному читателю достаточно прочитать небольшой отрывок, чтобы с уверенностью назвать автора.

В тексте произведения всегда есть некоторые точки, в которых стиль «проступает наружу» (П.В. Палиевский). Такие точки служат своеобразным стилевым камертоном, настраивают читателя на опре-

деленную эстетическую «волну». В этом смысле можно говорить об одноприродности таких понятий, как стиль и модус художественности, ведь модус художественности – это всеобъемлющая характеристика художественного целого, тот или иной род целостности, предполагающий и внутренне единую систему ценностей, и соответствующую ей поэтику.

#### *Рекомендуемая литература по теме*

- Андреев, А.Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество: в 2 ч. / А.Н. Андреев. – Минск, 2004.
- Волков, И.Ф. Теория литературы: учеб. пособие / И.Ф. Федоров. – М., 1995.
- Есин, А.Б. Психологизм в русской классической литературе / А.Б. Есин. – М., 1988.
- Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
- Палиевский, П.В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 3. / П.В. Палиевский. – М., 1965. – С. 7.
- Поспелов, Г.Н. Теория литературы: учебник для ун-тов / Г.Н. Поспелов. – М., 1978.
- Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тamarченко. – М., 2004.
- Теория литературы: в 3 т. – М., 1964.
- Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – М., 1972.

### **ТЕМА 9. ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА\***

Возможно ли совершенно точно и полно передать на одном языке мысли, выраженные средствами другого языка? По этому вопросу в научной среде традиционно сложились две противоположные точки зрения.

Первая – так называемая «теория непереводаемости». По этой теории полноценный перевод с одного языка на другой вообще невозможен вследствие значительного расхождения выразительных средств разных языков; перевод является лишь слабым и несовершенным отражением оригинала, дающим о нем весьма отдаленное представление.

Другая точка зрения, которой придерживается большинство исследователей, легшая в основу деятельности многих профессиональных переводчиков, заключается в том, что любой развитый национальный язык является вполне достаточным средством общения для

полноценной передачи мыслей, выраженных на другом языке. Это тем более справедливо в отношении русского языка – одного из самых развитых и богатых языков мира. Практика переводчиков доказывает, что любое произведение может быть полноценно (адекватно) переведено на русский язык с сохранением всех стилистических и иных особенностей, присущих данному автору.

Принято различать три вида письменного перевода.

Пословный перевод (буквальный или подстрочный). Это механический перевод слов иностранного текста в том порядке, в каком они встречаются в тексте, без учета их синтаксических и логических связей. Используется в основном как база для дальнейшей переводческой работы.

Дословный перевод. Дословный перевод, при правильной передаче мысли переводимого текста, стремится к максимально близкому воспроизведению синтаксической конструкции и лексического состава подлинника. Несмотря на то, что дословный перевод часто нарушает синтаксические нормы русского языка, он также может применяться при первом, черновом этапе работы над текстом, так как он помогает понять структуру и трудные места подлинника. Затем, при наличии конструкций, чуждых русскому языку, дословный перевод должен быть обязательно обработан и заменен литературным вариантом.

Литературный, или художественный перевод. Этот вид перевода передает мысли подлинника в правильной литературной форме и вызывает наибольшее количество разногласий в научной среде. Многие исследователи считают, что лучшие переводы должны выполняться не столько посредством лексических и синтаксических соответствий, сколько творческими изысканиями художественных соотношений, по отношению к которым языковые соответствия играют подчиненную роль.

Другие ученые определяют каждый перевод, в том числе и художественный, как воссоздание произведения, созданного на одном языке, средствами другого языка. В этой связи возникает вопрос точности, полноценности или адекватности художественного перевода.

Художественный перевод в большинстве случаев колеблется между двумя крайними принципами: дословно точный, но художественно неполноценный перевод и художественно полноценный, но далекий от оригинала, вольный перевод. Эти два принципа нашли отражения в двух основных точках зрения: определение перевода с лингвистической и литературоведческой позиций.

Лингвистический принцип перевода, прежде всего, предполагает воссоздание формальной структуры подлинника. Однако провозглашение лингвистического принципа основным может привести к чрезмерному следованию в переводе тексту оригинала – к дословно-

му, в языковом отношении точному, но в художественном отношении слабому переводу, что явилось бы само по себе одной из разновидностей формализма, когда точно переводятся чуждые языковые формы, происходит стилизация по законам иностранного языка.

Поэтому ряд исследователей считает, что художественный перевод нужно рассматривать как разновидность словотворческого искусства, то есть не с лингвистической, а с литературоведческой точки зрения. Согласно этой теории, главной движущей силой переводчика должна являться идея, внушенная оригиналом, которая заставляет его искать адекватные языковые средства для отражения в словах мысли, то есть художественный перевод представляет собой адекватное соответствие оригиналу не в лингвистическом, а в эстетическом понимании.

Безусловно, каждый перевод как творческий процесс должен быть отмечен индивидуальностью переводчика, но главной задачей переводчика все-таки является передача в переводе характерных черт оригинала, и для создания адекватного подлиннику художественного и эмоционального впечатления переводчик должен найти лучшие языковые средства: подобрать синонимы, соответствующие художественные образы и так далее.

Конечно, все элементы формы и содержания не могут быть воспроизведены с точностью. При любом переводе неизбежно происходит следующее. Какая-то часть материала не воссоздается и отбрасывается. Какая-то часть материала дается не в собственном виде, а в виде разного рода замен/эквивалентов. Привносится такой материал, которого нет в подлиннике.

Поэтому лучшие переводы, по мнению многих известных исследователей, могут содержать условные изменения по сравнению с оригиналом, и эти изменения совершенно необходимы, если целью является создание аналогичного оригиналу единства формы и содержания на материале другого языка, однако от объема этих изменений зависит точность перевода, и именно минимум таких изменений предполагает адекватный перевод.

Следовательно, целью адекватного перевода является точная передача содержания и формы подлинника при воспроизведении особенностей последней, если это позволяют языковые средства, или создание их адекватных соответствий на материале другого языка.

Таким образом, мы видим, что точная передача смысла оригинала нередко связана с необходимостью отказа от дословности, но с выбором адекватных смысловых соответствий.

Подводя итог и учитывая все вышесказанное, подлинно адекватным можно считать перевод, который исчерпывающе передает замысел автора в целом, все смысловые оттенки оригинала и обеспечивает полноценное формальное и стилистическое соответствие ему.

Можно попытаться сформулировать основные требования, которым должен удовлетворять адекватный художественный перевод.

*Точность.* Переводчик обязан донести до читателя полностью все мысли, высказанные автором. При этом должны быть сохранены не только основные положения, но также нюансы и оттенки высказывания. Заботясь о полноте передачи высказывания, переводчик вместе с тем не должен ничего добавлять от себя, не должен дополнять и пояснять автора. Это также было бы искажением текста оригинала.

*Сжатость.* Переводчик не должен быть многословным, мысли должны быть облечены в максимально сжатую и лаконичную форму.

*Ясность.* Лаконичность и сжатость языка перевода, однако, ни-где не должны идти в ущерб ясности изложения мысли, легкости ее понимания. Следует избегать сложных и двусмысленных оборотов, затрудняющих восприятие. Мысль должна быть изложена простым и ясным языком.

*Литературность.* Как уже отмечалось, перевод должен полностью удовлетворять общепринятым нормам русского литературного языка. Каждая фраза должна звучать живо и естественно, не сохраняя никаких намеков на чуждые русскому языку синтаксические конструкции подлинника.

Специально остановимся на проблемах стихотворного перевода. С.Я. Маршак, известный переводчик советского времени, писал:

«Перевод стихов – высокое и трудное искусство. Я выдвинул бы два – на вид парадоксальных, но по существу верных положения:

Первое. Перевод стихов невозможен.

Второе. Каждый раз это исключение».

И.А. Бунин тоже размышлял по поводу перевода лирических стихотворений: «Не слова нужно переводить, а силу и дух».

Поэтическая организация художественной речи, то есть стихосложение, накладывает отпечаток и на принципы поэтического художественного перевода. Известный переводчик М. Лозинский считал, что, переводя иноязычные стихи на свой язык, переводчик также должен учитывать все их элементы во всей их сложной и живой связи, и его задача – найти в плане своего родного языка такую же сложную и живую связь, которая по возможности точно отразила бы подлинник, обладала бы тем же эмоциональным эффектом. Таким образом, переводчик должен как бы перевоплотиться в автора, принимая его манеру и язык, интонации и ритм, сохраняя при этом верность своему языку, и в чем-то и своей поэтической индивидуальности. Необходимо помнить, что перевод выдающегося литературного произведения сам должен являться таковым.

По мнению С.Л. Сухарева-Мурышкина, переводчик должен установить функциональную эквивалентность между структурой оригинала и структурой перевода, воссоздать в переводе единство формы и

содержания, под которым понимается художественное целое, то есть донести до читателя тончайшие нюансы творческой мысли автора, созданных им мыслей и образов, уже нашедших свое предельно точное выражение в языке подлинника.

Согласно определению М. Лозинского, существуют два основных типа стихотворных переводов: перестраивающий (содержание, форму) и воссоздающий, т.е. воспроизводящий с возможной полнотой и точностью содержание и форму. И именно второй тип считается почти единственно возможным. Но содержание не может существовать до тех пор, пока для него не найдена нужная форма.

Однако практика показывает, что даже соблюдение всех или почти всех формальных элементов в переводе не делает его адекватным. Б.Л. Пастернак в «Замечаниях к переводам Шекспира» выразился так: «... перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности».

Но раз перевод – искусство, ничего общего не имеющее с буквалистическим ремеслом, значит, переводчик должен быть наделен писательским даром. Искусство перевода имеет свои особенности, и все же у писателей-переводчиков гораздо больше черт сходства с писателями оригинальными, нежели черт различия. Об этом прекрасно сказано в «Юнкерах» А.И. Куприна: «...для перевода с иностранного языка мало знать, хотя бы и отлично, этот язык, а надо еще уметь проникать в глубокое, живое, разнообразное значение каждого слова и в таинственную власть соединения тех или других слов».

Переводчикам, как и писателям, необходим многосторонний жизненный опыт, неустанно пополняемый запас впечатлений. Язык писателя-переводчика, как и язык писателя оригинального, складывается из наблюдений над языком родного народа и из наблюдений над родным литературным языком в его историческом развитии. Только те переводчики могут рассчитывать на успех, кто приступает к работе с сознанием, что язык победит любые трудности, что преград для него нет.

Национальный колорит достигается точным воспроизведением портретной его живописи, всей совокупности бытовых особенностей, уклада жизни, внутреннего убранства, трудовой обстановки, обычаев, воссозданием пейзажа данной страны или края во всей его характерности, воскрешением народных поверий и обрядов. Сошлемся на опыт В.Г. Короленко. В лучших своих сибирских рассказах он, не злоупотребляя иноязычными словами, так описывал внешность якутов, их юрты, утварь, нравы и образ жизни, так изображал якутскую природу, что по прочтении его рассказов создавалось впечатление, будто мы вместе с ним побывали в дореволюционной Якутии. Я.П. Полонский написал «Песню цыганки» («Мой костер в тумане

светит...»), в которой нет ни одного цыганского слова, а цыгане ее тотчас подхватили и запели – значит, признали своей.

У всякого писателя, если только он подлинный художник, свое видение мира, а, следовательно, и свои средства изображения. Индивидуальность переводчика проявляется и в том, каких авторов и какие произведения он выбирает для воссоздания на родном языке. Для переводчика идеал – слияние с автором. Но слияние требует исканий, выдумки, находчивости, вживания, сопереживания, остроты зрения, обоняния, слуха, раскрывая творческую индивидуальность, но так, что она не заслоняет своеобразие автора.

## ТЕМА 10. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА\*

При сравнительно-историческом изучении литературы оказываются весьма серьезными и трудно разрешимыми вопросы терминологии.

Традиционно выделяемые *международные литературные общности* (барокко, классицизм, Просвещение и т.д.) называются то литературными течениями, то литературными направлениями, то художественными системами. При этом термины «литературное направление» и «литературное течение» порой наполняются и более узким, конкретным смыслом. Так, в работах Г.Н. Пospelова *литературные течения* – это преломление в творчестве писателей и поэтов определенных общественных взглядов (миросозерцаний, идеологий), *направления* – это писательские группировки, возникающие на основе общности эстетических воззрений и определенных программ художественной деятельности (выраженных в трактатах, манифестах, лозунгах). Течения и направления в этом значении слов – это факты отдельных национальных литератур, но не международные общности.

Международные литературные общности, или *художественные системы*, как их назвал И.Ф. Волков, четких хронологических границ не имеют: нередко в одну и ту же эпоху сосуществуют различные литературные и общехудожественные «направления», что серьезно затрудняет их системное, логически упорядоченное рассмотрение. М. Бахтин так об этом писал: «Какой-нибудь крупный писатель эпохи романтизма может быть классиком (т.е. классицистом) или критическим реалистом, писатель эпохи реализма может быть романтиком или натуралистом».

Литературный процесс данной страны и данной эпохи к тому же не сводится к сосуществованию литературных течений и направлений. Например, Бахтин главными героями литературного процесса считал жанры. Литературная жизнь XX столетия подтверждает эти

соображения: многие крупные писатели (Булгаков, Платонов, Цветаева, Ходасевич, Волошин) осуществляли свои творческие задачи, находясь в стороне от современных им литературных группировок. Им было свойственно ощущение своей причастности к литературе вообще, не к конкретной группировке с ее декларациями и манифестами. М. Цветаева писала: «Двадцатого столетия – вы, а я – до всякого столетия».

Заслуживает пристального внимания гипотеза Д.С. Лихачева, согласно которой убыстрение темпа смены направлений в литературе – это выразительный знак их приближающегося конца. Смена международных литературных течений (художественных систем), как видно, далеко не исчерпывает существа литературного процесса. По мнению В.Е. Хализева, не было, строго говоря, эпох Возрождения, барокко, Просвещения и т.п., но имели место в истории искусства и литературные периоды, которые ознаменовались заметной и подчас решающей значимостью соответствующих начал. Он утверждает, что немыслимо полное тождество литературы той или иной хронологической полосы с какой-нибудь одной мирозерцательно-художественной тенденцией, пусть даже и первостепенно значимой в данное время. Терминами «литературное течение» и «литературное направление», «художественная система» поэтому подобает оперировать с осторожностью. Суждения о смене течений и направлений – это не отмычка к закономерностям литературного процесса, а лишь очень приблизительная его схематизация, считает В.Е. Хализев.

При изучении литературного процесса ученые опираются и на другие теоретические понятия, в частности – метода и стиля. На протяжении ряда десятилетий (начиная с 1930-х годов) на авансцену отечественного литературоведения выдвигается термин **творческий метод** в качестве характеристики литературного познания социальной жизни. Сменяющие друг друга течения и направления рассматривались как отмеченные большей или меньшей мерой присутствия в них реализма. Так, И.Ф. Волков анализирует художественные системы главным образом со стороны лежащего в их основе творческого метода. Кстати, на этой основе он выделяет такие разновидности реализма, как «социально-критический», «психологически-утверждающий», «социально-утверждающий» и «универсальный реализм». Конечно, с этим можно спорить.

Богатую традицию имеет рассмотрение литературы и ее эволюции в аспекте **стиля**. Стиль понимается часто очень широко, в качестве устойчивого комплекса формально-художественных свойств (Винкельман, Гете, Гегель, Соколов).

Д.С. Лихачев международные литературные общности называет «**великими стилями**». В составе этих стилей он разграничивает пер-

вичные и вторичные. Первичные тяготеют к простоте и правдоподобию, они более длительны в истории литературы, к ним он относит романский стиль, ренессанс, классицизм, реализм. Вторичные более декоративные, они кратковременны, к ним Лихачев относит готику, барокко, романтизм.

На протяжении последних лет изучение литературного процесса в глобальном масштабе все яростнее вырисовывается как разработка **исторической поэтики**. Предмет ее изучения – эволюция словесно-художественных форм. Основоположник и создатель исторической поэтики – А.Н. Веселовский. Он так определил ее предмет: «эволюция поэтического сознания и его форм». В русле исторической поэтики работал М. Бахтин. Сегодня разработкой проблем исторической поэтики занимаются А.В. Михайлов («Проблемы исторической поэтики и истории немецкой культуры: очерки из истории филологической науки. – М., 1989), а также коллектив авторов пособия «Теория литературы» – Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман.

### **Историческая поэтика. Периодизация истории поэтики**

Поэтика – учение о сущности, свойствах и законах словесного художественного творчества. Слово «поэтика» имеет два основных смысла: оно означает и науку о литературе, и поэтическое искусство. Оба эти значения, не смешиваясь, присутствуют в литературоведении.

Теоретическая поэтика разрабатывает систему литературоведческих категорий и дает их понятийно-логический анализ, то есть в теоретической поэтике акцент ставится на первом значении слова «поэтика». Историческая поэтика изучает происхождение и развитие этой системы, то есть в исторической поэтике акцент ставится на втором значении этого слова.

Историческая поэтика более, чем теоретическая, погружена в живую плоть литературы: она изучает генезис и развитие системы категорий, само искусство в его историческом становлении, сближаясь с историей литературы.

Периодизация истории поэтики выявляет большие стадии или исторические типы художественных целостностей. Еще А.Н. Веселовский выделял две стадии в развитии словесного художественного творчества: эпоху **синкретизма** и эпоху **личного творчества**. Большинство ученых принята трехчастная периодизация, так как то, что Веселовский называет периодом личного творчества, распадается на два больших периода: **рефлексивный традиционализм** и **художественную модальность**. Итак, в истории поэтики выделяются три периода:

– эпоха синкретизма (фольклор, мифопоэтическое творчество), от предискусства до Античности;

– эпоха рефлексивного традиционализма (другие наименования – эйдетическая поэтика, традиционалистская, нормативная, риторическая) – начинается в VII–VI вв. до н.э. в Греции и в первые века новой эры на Востоке и длится до середины XVIII в.;

– эпоха художественной модальности (другие названия – неканоническая, нетрадиционалистская, историческая, индивидуально-творческая) – начинает складываться с середины XVIII в. в Европе и с начала XX в. на Востоке и длится по сегодняшний день.

Если говорить о традиционной точке зрения на литературный процесс, то выделяются следующие этапы развития европейской и русской литературы: долитературное творчество (мифы, фольклор), античная литература (VII–VI вв. до н.э. – III–IV вв. н.э.), средневековая литература (V–VI вв. – XIII–XIV вв., в русской литературе X–XVII вв.), литература эпохи Возрождения (XV–XVI вв.), классицизм (XVII – перв. пол. XVIII в.), сентиментализм (втор. пол. XVIII в.), романтизм (10–20-е гг. XIX в.), реализм – ранний (с 20-х гг. XIX в.) и критический (втор. пол. XIX в.), модернизм и его течения – символизм, акмеизм, футуризм (1890–1910-е гг.), соцреализм – применительно к советской литературе и странам содружества (начиная с повести М. Горького «Мать» по 1970-е гг.), постмодернизм (современное состояние литературы).

Литературный процесс в его традиционном понимании будет являться предметом вашего самостоятельного изучения, учитывая полученные знания в курсах истории зарубежной и русской литературы. В следующих разделах будет изложена концепция истории поэтики, изложенная в пособии по теории литературы под редакцией Н.Д. Тамарченко (2004).

### **Поэтика эпохи синкретизма**

Синкретизм (термин А. Веселовского) в переводе с греческого обозначает неразличение. Этот термин очень точно передает отличие архаического сознания от современного, это его нерасчлененно-слитная природа, или синкретизм. Он пронизывает всю древнюю культуру, начиная с непосредственных чувственных восприятий ее носителей до их идеологических построений – мифов, религии, искусства. Архаический человек синкретически воспринимает данные разных органов чувств (в русских деревнях, например, до сих пор могут сказать: «Идем смотреть грома»). Так же синкретически он воспринимает себя и природу, «я» и «другого», слово и обозначаемый им предмет, ритуальное и бытовое действия, искусство и жизнь. Нерасчлененно-слитное восприятие предполагает не смешение, а отсутствие различий.

Синкретизм, по Веселовскому, это выражение свойственного архаическому сознанию целостного взгляда на мир, еще не осложненного отвлеченным, дифференцирующим и рефлексивным мышлением.

В обрядовом синкретическом действе были представлены в нерасчлененном виде жизнь и искусство, будущие литературные роды и жанры.

Казалось бы, перед нами глубокая и древняя архаика, а с точки зрения строго аналитического сознания – едва ли не хаос. Но давно замечено, что чем архаичнее искусство, тем оно современнее. Древнее искусство магически действует на современников. Оно воспринимается как первооснова искусства (стадия яйца), как обладающее архетипическим значением для всей будущей истории (мифологическая школа в литературоведении). Действительно, современное сознание и искусство возникли на почве синкретического искусства.

### Эпоха личного творчества. Теория парадигм художественности

Художественная реальность литературного произведения рассматривается авторами упомянутого пособия как реальность интерсубъективная, то есть созданная одним субъектом (автором) для другого (читателя). Эта художественная реальность обладает знаковой условностью («семиотической конвенциональностью») и «эстетической интенциональностью» (интенция – намерения, цель).

Г. Гадамер сравнивает природу художественной реальности (какой является произведение художественной литературы) с такой категорией, как «праздник», а М. Бахтин – с «карнавалом», который тоже является праздником. Празднование – это особого рода игровая деятельность (не трудовая – праздная), когда люди объединяются вокруг некоторого символического центра, причем присутствующих объединяет некая интенция (намерение). Любой присутствующий волен не участвовать в таком единении, внутренне не разделять с другими их праздничного настроения. Но если никто не является носителем праздничного настроения, то и праздника нет, даже если есть какие-то внешние атрибуты этого праздника. «Ибо праздник – это **коммуникативное содержание взаимодействия** причастных к этому содержанию».

Поэтому наличие художественности в тексте зависит от всех его адресатов, то есть от интерсубъективного состояния художественного сознания некоторого сообщества людей. Классицизм, например, есть такое историческое состояние общественного художественного сознания, при котором трагедии Шекспира или романиста Рабле воспринимаются как недостаточно художественные.

Литература есть жизнь человеческого сознания в знаковых (условных) формах художественного письма. Так называемые художест-

венные направления в литературе объединяют не только писателей, но и читателей: это культуuroобразующие единения многих сознаний. Речь идет о сознаниях, связанных общей **парадигмой художественности**. То есть эта парадигма художественности обеспечивает взаимопонимание общностью представлений о месте искусства в жизни человека и общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах. Эти представления связаны единством ценностных ориентиров, образцов и критериев художественности.

Вот почему в принципе нельзя выделить безотносительные к какой-либо культурно-исторической эпохе критерии художественности, универсально определяющие, является ли данное произведение явлением художественной литературы или нет. Хотя такие попытки предпринимаются, правда речь идет о критериях, позволяющих вычленять из всех видов текстов именно художественные (см. кн. Н.А. Николиной «Филологический анализ текста»).

Появление и укрепление в общественном сознании каждой новой такой парадигмы совершается в строгой стадияльно-исторической последовательности, которая именуется **литературным процессом**.

Смена ведущей парадигмы художественности (или, как нам более привычно, литературного направления, течения) предполагает существенное изменение статусов писателя (субъекта), произведения (предмета) и читателя (адресата) художественной деятельности. Эти перемены приводят к смещению ценностных ориентиров художественного сознания – критериев художественности.

Однако очередная парадигма художественности не в состоянии отменить освоенного ранее. Она видоизменяет вновь открытое и лишь оттесняет на второй план то, что доминировало на предыдущей стадии и, возможно, будет аккумулировано последующими стадиями.

В данной теории выделяются следующие парадигмы художественности: **рефлексивный традиционализм, сентиментализм, романтизм, классический реализм и модернизм**.

**Рефлексивный традиционализм** (риторическая, нормативная поэтика) – первоначальная парадигма художественности. Он был выявлен и детально охарактеризован С.С. Аверинцевым (кн. «Поэтика древнегреческой литературы», М., 1981).

Завершается данная парадигма художественности классицизмом. Это многовековой период господства *нормативного* художественного сознания. Со стороны автора (субъекта художественной деятельности) искусство мыслится как *ремесленническая деятельность* по правилам, или *техне* на языке Платона или Аристотеля. Автор – мастер в зависимости от уровня владения правилами. Художник глазами рефлексивного традиционализма – это Мастер, исполнитель некоего индивидуального задания.

Определяющим отношением художественности является отношение **автор – материал**. Критерием художественности является **жанровая «правильность» текста**. Автор литературного произведения выступает изготовителем текстов, его «ремесло» состоит в обработке «сырого» речевого материала и преобразовании его в особый язык – язык поэзии. Художественной прозы рефлексивный традиционализм фактически не признает.

Читателю отводится роль **эксперта**, обладающего знанием тех же самых правил, по которым строится авторский текст.

Содержание первой парадигмы художественности состоит в осознании знаковой, условной природы искусства.

**Сентиментализм** как новая парадигма художественности отразил просветительский кризис нормативного сознания. Он явился настоящей эстетической революцией (60-е годы XVIII в.). Отныне искусство перестает отождествляться с «наукой» (рефлексивный традиционализм не разграничивал этих понятий), искусство начинает рассматриваться как **творчество**. Произведение искусства не сводится больше к объективной данности теста, а мыслится субъективной «новой реальностью» фикции, фантазма, творческого воображения. Определяющим отношением художественности становится отношение **автор–герой**.

Деятельность по определенным жанровым канонам начинает восприниматься как факультативный признак искусства. Если еще Ломоносов говорил, что произведение – это «вымышленное описание событий, заключающее в себе поучение о политике и о добрых нравах», то уже Карамзин считает, что искусству вменяется собственно эстетическая цель – «изображать красоту, гармонию и распространять в области чувствительного приятные впечатления».

Средоточием художественной деятельности оказывается не столько владение словом, сколько особого рода психологическое состояние, а именно: переживание переживания (эмоциональная рефлексия).

В концепции авторства на смену императиву мастерства (художник должен быть мастером) приходит императив **вкуса**. Произведение искусства мыслится как особого рода отношение – эстетическое отношение – между автором, героем и читателем. Позиция читателя – это позиция со-стардания, со-радования, вообще эмоционального вживания в настроение данного произведения. Читатель в рамках этой парадигмы – **эмоциональное эхо** автора.

Текст должен быть наделен не столько правильностью, сколько красотой. Читатель со своей стороны должен обладать вкусом, который позволит ему ощутить эту красоту.

Иначе говоря, в основании предромантической субпарадигмы художественности – открытие **эстетической природы** искусства.

**Романтизм** представляет собой художественную культуру анти-нормативного, «уединенного» сознания. Автор произведения – это создающая в воображении яркая индивидуальность *гения*. Его деятельность носит внутренне свободный, игровой характер *самовыражения*. Гениальность отныне понимается как «способность создавать то, чему нельзя научиться» (Кант) и решительно оттесняет на задний план не только мастерство, но и вкус (что нашло отражение в антиномичных образах Моцарта и Сальери у Пушкина). Создание произведений начинает восприниматься как игра (без правил): игра с читателем в сотворение мира.

Искусство с позиций этой парадигмы есть условно-игровое жизнетворчество, сотворение фантазмов (воображаемой реальности) вымышленного мира.

Доминирующим критерием художественности впервые становится *оригинальность*: смелость разрушения стереотипов художественного мышления и письма. Отрицается ориентация на какой бы то ни было «сверхтекст» (Пушкин очень точно назвал романтизм «парнасским атеизмом»). На смену категории жанра приходит категория *стиля*, т.е. индивидуального художественного языка.

Авторский текст становится для читателя предлогом и формой игровой реализации своего собственного «романа». С этой точки зрения читатель духовно «присваивает» текст. Как пушкинская Татьяна, которая в чужом тексте «ищет и находит свой тайный жар, свои мечты». Такое «присвоение» означает для читателя становиться самим собой, обретать внутреннюю свободу самобытной личности.

Возникновение романтической субпарадигмы художественности ознаменовало осознание собственно *творческой* стороны эстетического, которая выражена законом оригинальности.

**Классический реализм** XIX в. при всем своем отталкивании от романтизма является продолжением и развитием креативистской художественной культуры. Реалистическая парадигма художественности питается радикальным открытием Другого (чужого «я») в качестве реальности. Реалистами эстетически обобщается такая форма жизни, как «я-в-мире».

Художественное произведение оказывается экзистенциальным *откровением* смысла жизни. Эпоха классического реализма выдвигает откровение некоторой «истины» о жизни на роль высшего предназначения искусства. Художественная деятельность мыслится *познавательной* деятельностью, направленной на мир персонажей. К вымышленному персонажу автор относится как к настоящему Другому, силится постичь внутреннее «я» героя как суверенное. Отсюда те характерные случаи, когда герой реалистического произведения совершает поступки, «неожиданные» для автора, вступает в противоречие с первоначальным авторским замыслом.

Писатель понимается как «историк современности» (Бальзак), который реконструирует скрытую сторону окружающей его жизни. Произведение искусства есть **образный аналог** живой действительности. На смену мастерству, вкусу, оригинальности в качестве императивов художественного творчества приходит императив проницательности, проникновения в суть воображенного. Ключевой критерий художественности – **достоверность**.

От читателя также требуется проницательность в отношении к чужому «я» другого. Литературная классика XIX ст. предполагает высокую эстетическую культуру **сопереживания**. «Обыкновенно, получая истинно художественное впечатление, получающему кажется, что он это знал и прежде, но только не умел высказать». Реалистический читатель есть жизненный аналог персонажа – только в иной, в своей собственной экзистенциальной ситуации.

**Модернизм.** Это парадигма неклассической художественности, начало которой в последней трети XIX в. положил **символизм** и **натурализм**.

Автор выстраивает художественную реальность не на территории собственного сознания, а в сознании читателя. А для постсимволиста становится аксиомой, что в искусстве деятельность – это «работа с восприятием» («расширение художественной впечатлительности» – один из постулатов символизма).

Художественное произведение обретает статус **дискурса** – трехстороннего коммуникативного события: автор–герой–читатель. Художественный объект перемещается в сознание читателя, которое представляет собой концептуализированное сознание «своего другого». Сам же автор занимает «режиссерское» место первочитателя, первоисточника, первоисполнителя собственного текста.

Художественный текст приобретает статус известной незавершенности, открытости, располагающей к сотворчеству.

Таким образом, писатель – это **организатор коммуникативного события**. Отсюда столь существенная роль режиссера в художественной культуре XX в., где искусство режиссуры, по сути дела, только и возникает.

Согласно характеристике М.Л. Гаспарова, «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания» (Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: антология. – М., 1993).

Решающим критерием художественности в модернизме является **эффективность воздействия** на воспринимающее сознание.

Постсимволистская парадигма включает в себя четыре параллельно развившихся субпарадигм: авангардизм, неопримитивизм, соцреализм и неотрадиционализм.

**Авангардистская тенденция** (начатая **футуристами**) культивирует провокативную стратегию «ударного», экстатического письма.

**Неопримитивизм** культивирует стратегию «неумелого», «наивного» письма, ориентированного на архаическую культуру модели.

**Соцреализм**, который зародился в «пролетарской культуре», культивирует императивную стратегию идеологически активного, политизированного письма.

**Неотрадиционализм**, начало которому положил русский **акмеизм**, культивирует стратегию «конвергентного» (сближающегося, сходного) письма как «диалога согласия» (Бахтин).

Существуют и **другие концепции модернизма**. Наиболее убедительной, с нашей точки зрения, является концепция Н. Тишуниной (см. указ. литературу), которая считает, что развитие художественных языков XX века характеризуется наличием и взаимодействием в них двух художественных магистралей – художественного «традиционализма» и художественного модернизма.

Художественный «традиционализм» (сразу отметим неудачность термина), считает Тишунина, в XX веке ни в коем случае не является неким эстетическим анахронизмом. Он столь же современен и столь же художественно состоятелен, как и язык модернизма. В основе «традиционалистского» языка лежит своя модель мира, и ее можно назвать «образно-понятийной». Согласно этой модели, мир мыслится в традиционных логических причинно-следственных связях. А сама художественная логика опирается на традицию всей предшествующей XX веку культуры. Таким образом, «традиционалистский» тип художественного сознания, по Тишуниной, отражая смысл и содержание философских, социальных и психологических конфликтов XX века, в то же время стремится утвердить мысль о философско-исторической преемственности жизненных и художественных процессов. Этим определяется принцип линейности и связности текста, который выражает последовательную процессуальность развития социально-исторического хода событий. «Традиционалистское» мышление, не разламывая традиционную художественную форму, ведет поиски в области, в основном, проблемно-содержательной.

В модернизме мышление о действительности становится более важным, чем сама действительность. Художественная концепция становится жизненной истиной. Модернистское искусство во всех его формах от начала до конца XX века – это искусство чистой умозрительной концепции. Мысль, гипотеза, идея в модернизме подавляют саму реальную жизнь. Модернизм интеллектуален по определению. С самого рождения: от Пикассо и Брака, от Мондриана и Малевича, от Шенберга и Веберна, от Джойса и Кафки – это искусство головных конструкций. Модернистский художественный образ – это эквивалент

мысли, гипотезы, художественной посылки, а не психологически индивидуализированный персонаж с неповторимым внутренним миром. Это первая и главная особенность модернистского искусства и литературы.

Вторая особенность обусловлена первой. Модернизм характеризуется, в целом, игровой природой. Игра при этом понимается не как лицедейство персонажей, не как тема, не как сюжет произведения, а как изначальная установка на право создания любой художественной иллюзии, становящаяся аналогом действительности. В этом смысле модернизм, по-своему, театрален, ибо интеллектуальную и художественную модель он всегда выдаёт за истину. А в театре, как известно, правдой является то, что происходит на сцене. Именно в сценическую реальность зритель должен поверить. В модернизме правдой является то, что сформулировано в виде художественной модели, и в эту модель читатель должен поверить.

Условно в развитии модернизма в XX веке Н. Тишунина выделяет пять основных этапов. Первый этап – «литературно-художественный авангард XX века»: конец XIX века – 1914 год. Второй период – «эпоха классического модернизма»: 1915–1930 годы. Третий этап она называет «экзистенциальным модернизмом»: 30-е – 40-е годы. Четвертый этап – «абсурдистским модернизмом»: 50-е – 60-е годы. Последний этап – «постмодернистский»: 70-е – 90-е годы XX века.

Как видим, **постмодернизм** Тишунина рассматривает как последнюю стадию развития нетрадиционалистского языка XX века. Как известно, одной из главных характеристик постмодернизма является пересмотр самого понятия «текста» и расширение его границ. Принцип «интерактивного чтения» превратил художественное произведение в некую игровую реальность, в которой становилось возможным моделирование самых разных вариантов смыслов. В то же время, игра в постмодернизме понимается как сложный диалог, точнее полилог культур внутри произведения. Текст превращался в интертекст, затем в гипертекст. При этом само понятие культурного кода в постмодернизме, как известно, выражается всеми художественными языками и художественными образами, входящими в целостную систему искусств. В постмодернизме обращение к смежным видам искусств, к различным «культурным следам», к бытию культуры как таковой становится особенно значимым. Ибо постмодернистское произведение – это прежде всего культурный гипертекст, строящийся на культурно-художественных претекстах и интекстах.

Подводя итог разговору о модернизме, Н. Тишунина считает, что **модернистский дискурс характеризуется:**

1. Мировоззренческим нигилизмом, то есть разрывом с традиционными мировоззренческими ценностями и причинно-

следственными связями, и проистекающим отсюда неомифологическим моделированием художественной реальности.

2. Предельной субъективизацией мироощущения, то есть сведением представления об объективном мире к бытию субъективного сознания и возникающим на этой почве методом «потока сознания» в самых разных его формах.

3. Новым типом сюжетостроения, в основании которого лежит не психологическое развитие характера, а прибавление новых аспектов восприятия и переживания жизни к заданной психологической структуре.

4. Разрывом традиционных пространственно-временных отношений.

5. Игровым мышлением, выражающимся в свободе интеллектуального и образного моделирования мира и свободе ментального эксперимента.

6. Изменением образного строя произведения, выражающимся либо в нарочитой деметафоризации языка, отрицающей лирически-эмоциональное отношение к жизни («репортерский стиль» Хемингуэя, «канцелярский стиль» Кафки, «нулевой градус письма» Камю), либо, напротив, гиперметафоричностью языка, связанной с ассоциативной многослойностью восприятия мира (Пруст, Лорка).

7. Интерактивностью текста, то есть художественной и смысловой организацией произведения, рассчитанной на активность воспринимающего сознания читателя.

8. Интертекстуальностью в разных ее формах.

9. Интермедиаальностью литературного языка, то есть смысловым и образным взаимодействием разных видов искусства в тексте художественного произведения.

Говоря о постмодернизме, авторы пособия по теории литературы под редакцией Н.Д. Тмарченко считают, что постмодернизм – это период глубокого кризиса уединенного сознания. Они отличают его от модернизма, однако утверждают, что новой парадигмы художественности он не выдвинул. Искусство постмодерна, по их мнению, состоит в смещении («микст», колажность), в парадоксальном совмещении перечисленных постсимволистских субпарадигм.

#### *Рекомендуемая литература по теме*

Бройтман, С.Н. Историческая поэтика / С.Н. Бройтман. – М., 2001.

Волков, И.Ф. Теория литературы: учеб. пособие / И.Ф. Волков. – М., 1995.

Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.

Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979.

- Основы литературоведения: учеб. пособие / В.П. Мещеряков, А.С. Козлов. – М., 2000.
- Поспелов, Г.Н. Теория литературы: учебник для ун-тов / Г.Н. Поспелов. – М., 1978.
- Поспелов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н. Поспелов. – М., 1972.
- Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2004.
- Теория литературы: в 3 т. – М., 1964.
- Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – М., 1972.
- Тишунина, Н.В. Языки литературы XX века // В диапазоне гуманитарного знания. Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана. Серия «Мыслители», выпуск 4. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 424–432.
- Федотов, О.И. Основы теории литературы: учеб. пособие: в 2 ч. / О.И. Федотов. – М., 1996.
- Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., 2002.

## **ТЕМА 11. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИЕРАРХИИ И РЕПУТАЦИИ**

Проблема функционирования литературы, ее «верха» и «низа» особенно актуальна для современных литературоведов. Изложим концепцию, которая представлена в работах В.Е. Хализева. Художественное творчество по своей природе коммуникативно. Произведения ориентированы их авторами на чье-либо восприятие, к кому-то обращены. Вполне понятно, что литературоведение рассматривает художественные произведения в их отношении не только к автору, но и к воспринимающему сознанию, то есть к читателю, к читающей публике.

В читательском восприятии различают непосредственное, первичное восприятие и углубленное, вторичное (вспомним стадии «восторга» и «художественного наслаждения», о которых говорил еще Белинский). Некоторые литературоведческие школы отстаивали истинность первоначального, непосредственного восприятия («рецептивная критика» – А. Потебня, «постструктурализм» – Р. Барт), якобы читатель самоценен и независим от авторского сознания. А. Скафтымов, полемизируя с Потебней, подчеркивал зависимость читателя от автора: «Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и гранях обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор... И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору».

Герменевтически ориентированное литературоведение (герменевтика – наука о понимании) рассматривает отношение читателя к автору как диалог, собеседование, встречу. Литературное произведение для читателя – это одновременно и вместилище определенного круга чувств и мыслей, принадлежащих автору и им выражаемых, и возбудитель, стимулятор его собственной духовной инициации и энергии.

Чтобы диалоги-встречи обогащали читателя, ему нужны и эстетический вкус, и живой интерес к писателю и его произведениям, и способность непосредственно ощущать их художественные достоинства. Чтение – это «труд и творчество» (В.Ф. Асмус).

Не всякий читатель при чтении способен вести диалог с писателем – стараться понять писателя. Но всякий большой писатель всегда ведет диалог с читателем. Это может быть открытый или скрытый диалог. Читатель может присутствовать в произведении напрямую, будучи конкретизированным и локализованным в тексте. Авторы порой размышляют о своих читателях, а также ведут с ними беседы, воспроизводя их мысли и слова. В связи с этим можно говорить об **образе читателя**. Такой диалог ведется в «Евгении Онегине» Пушкина, в прозе Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Тургенева. Можем продолжить этот перечень. Автору важен читатель. Но истинный писатель никогда не пойдет на поводу у читающей публики, не будет писать на заказ и на потребу массового читателя. Автор должен быть «взыскательным художником» (Пушкин «Поэту») и не зависеть от мнения «толпы».

Каков же **реальный читатель**? Реальный читатель разный, у него могут быть самые разные установки и требования. Эти установки и требования могут либо соответствовать природе литературы и ее состоянию в данную эпоху, либо с ними расходиться. Рецептивной эстетикой они обозначаются понятием «горизонт ожидания». Горизонты ожидания необычайно многообразны. От литературных произведений ждут и гедонистического удовлетворения, шокирующих эмоций, развлечений и поучений, выражения хорошо знакомых истин, расширения кругозора (познание реальности), погружения в мир фантазий. Но у истинного читателя всегда один горизонт ожидания: он жаждет эстетического наслаждения в органическом сочетании с приобщением к духовному миру автора, творчество которого отмечено оригинальностью и новизной.

Вот аннотация к книге современного русскоязычного писателя Беларуси: «Роман... рассчитанный на читателей разных уровней подготовленности и запросов. Для ищущих «чистого» развлечения – острый сюжет, эротика, яркая словесная сторона стиля. Воспитанных на литературной классике увлекут иронически обыгранные экзистенци-

альные проблемы бытия. Для литературных гурманов – изыски в стиле постмодернизма. Наконец, знатоки разглядят неслучайную родословную героя, идущую от «лишних». Читателю представлен современный вариант мыслящего героя, чувствующего глубоко и тонко». Учитывая, что чаще всего аннотации к своим книгам пишет сам автор, нетрудно догадаться об истинных намерениях писателя: написать роман, который будет пользоваться, прежде всего, спросом массового читателя, создать, что называется, коммерческий роман. В аннотации писатель уже все объяснил читателю. Горизонт ожидания ясен как день.

Кстати, читающая публика с ее установками и пристрастиями, интересом и кругозором изучается не столько литературоведами, сколько социологами. Есть специальный предмет – **социология литературы**. К сожалению, специалистов в этой области немного, государство пока не заинтересовано в подобных социологических исследованиях. Если они и возникают, то чаще всего по инициативе узкого круга специалистов. Так, в конце 90-х годов XX века – начале 2000-х в Российской государственной детской библиотеке проводились подобные исследования библиотекарями. Они исследовали круг и мотивы детского чтения, стремясь выявить изменения, произошедшие в детском чтении, понять, кто он такой – читатель XXI века. Они выяснили, что произошла смена моделей чтения. Литературоцентристская модель чтения (с ее любовью к медленному чтению, с установкой на чтение высокой литературы) сменилась моделью досугового, развлекательного и делового чтения. Причины библиотекари (в роли социологов) видят в том, что, по их мнению, вероятно, современные дети представляют собой носителей совершенно новой – визуальной, «мозаично-клиповой» культуры (см. статью Борисенко Н. Что они читают без нас? // Литература. – 2005, № 4).

Сегодня читающая взрослая публика очень резко разделилась на массового читателя (установка многих коммерческих издательств) и требовательного читателя. В этой связи оказываются насущными такие понятия, как, с одной стороны, высокая литература (подлинно художественная), а с другой – массовая («тривиальная») литература («паралитература», «литературный низ»), а также беллетристика. То есть неизбежно в современном литературном процессе встает вопрос о **литературных иерархиях и репутациях**.

**«Высокая литература».** Литературная классика. Это та литература, которая выделяется из всей «литературной массы» (включающей в себя и конъюнктурные спекуляции, и графоманию, и, по выражению одного американского ученого, «пакостную литературу», какова порнография). Это та литература, которая достойна уважительного внимания и, главное, верна своему культурно-

художественному призванию. Некий «пик» этой литературы составляет классика – та часть художественной словесности, которая интересна и авторитетна для целого ряда поколений и составляет «золотой фонд» литературы. Писатели-классики – это вечные спутники человечества. Это верх верха литературы. Она, как правило, опознается лишь извне, из другой, последующей эпохи. Классическая литература активно включена в межэпохальные диалогические отношения («вечные сюжеты и темы»).

Поспешное возведение автора в высокий ранг классика рискованно, хотя пророчества о будущей славе писателей порой оправдываются (вспомним статьи Белинского о Лермонтове и Гоголе). Кумиры своего времени еще не классики (так, кумирами своего времени были Н. Кукольник, С. Надсон, В.А. Крылов – драматург 1870–80-х гг.). Вопрос о том, кто достоин репутации классика, как видно, призваны решать не современники писателей, а их потомки. Классика призвана к тому, чтобы, находясь вне современности читателей, помогать им понять самих себя в широкой перспективе культурной жизни – как живущих в большом историческом времени, она обращена к людям «духовно оседлым» (выражение Лихачева), которые живо интересуются историческим прошлым и причастны ему.

**Массовая литература.** Словосочетание «массовая литература» имеет разные значения. В широком смысле это все то в литературе, что не получило высокой оценки художественно образованной публики: либо вызвало ее негативное отношение, либо осталось ею незамеченным. Но гораздо более распространено представление о массовой литературе как литературном «ниже». Это совокупность популярных произведений, которые рассчитаны на читателя, не приобщенного (или мало приобщенного) к художественной культуре, невзыскательного, не обладающего развитым вкусом, не желающего либо не способного самостоятельно мыслить и по достоинству оценивать произведения, ищущего в печатной продукции главным образом развлечения. Для массовой литературы в различных странах существуют разные названия: «популярная» – в англоязычной критике, «тривиальная» – в немецкой, «паралитература» – во французской.

Так, повесть об английском милорде некоего Матвея Комарова много раз переиздавалась с 1782 по 1918 гг. Она исполнена весьма примитивной сентиментальности, банальных мелодраматических эффектов и одновременно грубоватого просторечия в языке.

Паралитература обслуживает читателя, чьи понятия о жизненных ценностях, о добре и зле исчерпываются примитивными стереотипами, тяготеют к общепризнанным стандартам. Представитель массы, по словам Ортеги-и-Гассета (Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры), – это «всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не

мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, как все, и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью».

В соответствии с этим герои книг паралитературы лишены, как правило, характера, психологической индивидуальности, особых примет. Персонажи превращены в фикцию личности, в некий знак. Поэтому неслучайно авторы бульварных романов любят значимые фамилии-маски. Пушкин едко писал о своем литературном антагонисте Ф. Булгарине: «Ф. Булгарин наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него Ножевым, взяточник – Взяткиным, дурак – Глаздуриным и проч. Историческая точность одна не позволяла ему назвать Бориса Годунова Хлопоухиным, Дмитрия Самозванца Каторжниковым, а Марину Мнишек княжнюю Шлюхиной, зато и лица сии представлены несколько бледно».

Крайний схематизм паралитературных персонажей отличает их от героев высокой литературы и добротной беллетристики. Отсутствие характеров паралитература компенсирует динамично развивающимся действием, обилием невероятных, фантастических происшествий (бесчисленные книги о невероятных приключениях Анжелики). Герои такой литературы обычно не обладают собственно человеческим лицом. Нередко мужские персонажи выступают в облики супермена.

**Беллетристика.** Слово «беллетристика» (в пер. с фр. означает «изящная словесность») используется в различных значениях. Чаще всего – это литература «второго» ряда, необразцовая, неклассическая, но в то же время имеющая неоспоримые достоинства и принципиально отличающаяся от маслитературы. То есть срединное пространство литературы.

Беллетристика неоднородна. В ее сфере значим прежде всего круг произведений, не обладающий художественной масштабностью и ярко выраженной оригинальностью, но обсуждающих проблемы своей страны и эпохи, отвечающие духовным и интеллектуальным запросам современников, а иногда и потомков. Таковы произведения писателей XIX в.: графа Вл. Соллогуба (повесть «Тарантас»), М. Загоскина, Д. Григоровича, И. Потапенко.

Однако среди этой литературы встречаются произведения сугубо эпигонского характера (назойливое повторение и эклектическое варьирование хорошо известных литературных тем, сюжетов, мотивов). Так, за новаторской повестью Н. Карамзина «Бедная Лиза» последовал целый поток – «Бедная Маша», «История несчастной Маргариты» и т.п.

В ряде случаев беллетристика волевым решением сильных мира сего на какое-то время возводится в ранг классики («Как закалялась

сталь» Н. Островского, «Разгром» и «Молодая гвардия» А. Фадеева). Их правомерно назвать канонизированной беллетристикой.

Наряду с беллетристикой, обсуждающей проблемы своего времени, широко бытуют произведения, созданные с установкой на развлекательность, на легкое и бездумное чтение. Эта ветвь беллетристики тяготеет к «формульности» и авантюристике, отличается от безликой массовой продукции. В ней неизменно присутствует авторская индивидуальность. Вдумчивый читатель всегда видит различия между такими авторами, как А. Конан-Дойль, Ж. Сименон, А. Кристи. Не менее ощутимо индивидуальное своеобразие в таком роде беллетристики, как научная фантастика (Р. Бредбери, Ст. Лемм, И. Ефремов, бр. Стругацкие).

Право на существование развлекательной беллетристики и ее положительная значимость сомнений не вызывает. Беллетристика как «серединная» сфера литературного творчества тесно соприкасается как с «верхом» литературы, так и с «низом». В наибольшей мере это относится к таким жанрам, как авантюрный роман и роман исторический, детектив и научная фантастика.

*Рекомендуемая литература по теме*

Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., 2002.

## Раздел II. СЕМИНАРСКИЕ ЗАНЯТИЯ ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

### Методические рекомендации к семинарским занятиям

Семинарское занятие является разновидностью практического занятия, это форма развития научного мышления будущего филолога. Семинарское занятие предполагает развитие творческого профессионального мышления. На таком занятии студент должен научиться профессионально использовать знания в учебных условиях: овладеть языком такой науки, как литературоведение, научиться **оперировать теоретико-литературными понятиями** и определениями, овладеть **умениями постановки и решения проблем** в области теории литературы, опровержения, **отстаивания собственной точки зрения**.

На семинарские занятия вынесены наиболее важные и типичные в методологическом отношении темы по теории литературы с целью их основательной проработки: углубления, расширения, систематизации знаний, полученных в лекционном курсе, а также выработки конкретных навыков профессиональной деятельности, прежде всего, **умения анализировать произведение художественной литературы** в обозначенном аспекте.

Семинар – это обмен мнениями, живая беседа, которая может приобретать характер дискуссии, что особенно приветствуется. Выступления на семинаре должны быть аналитически-доказующими и иметь оценочный характер. Отдельные семинары развивают навык сопоставительного анализа. Некоторые задания на семинарах предполагают небольшие выступления как реферативного характера, когда студенту необходимо сжато изложить имеющуюся научную информацию, так и исследовательского характера, когда студент должен, углубившись в текст художественного произведения, ответить на вопросы проблемного характера, сделать самостоятельные выводы.

### Семинарское занятие № 1

Тема: *Литературоведческие школы XIX–XX вв.*

#### План занятия

Подготовить устные реферативные сообщения, освещающие основные идеи литературоведческих школ XIX и XX вв. (5–7 мин.). Студенты должны быть также готовы к тестовым заданиям по теме (см. раздел комплекса «Тесты по теории литературы»).

1. Литературоведческие школы в XIX веке (основные идеи, представители и труды):

- мифологическая школа;
- биографическая школа;
- культурно-историческая школа;
- сравнительно-историческая школа.

2. Литературоведение в XX веке (основные идеи, представители и труды):

- мифологическая критика;
- психоаналитическая критика;
- формальные школы;
- «новая критика»;
- структурализм;
- деконструктивизм;
- семиотика;
- феноменологическая критика;
- рецептивная критика;
- герменевтическое литературоведение;
- социологическое литературоведение.

### Литература

Основы литературоведения: учеб. пособие / В.П. Мещеряков, А.С. Козлов. – М., 2000.

### **Семинарское занятие № 2**

**Тема: *Художественное время и пространство произведения***

#### План занятия

1. Определите специфику художественного пространства и времени. Как они могут быть представлены в произведении? Какова их художественная функция?

2. Прочитайте рассказ И.А. Бунина «В одной знакомой улице». На какие композиционные части членят текст повторяющиеся в нем цитаты из стихотворения Я. Полонского?

3. Какие временные отрезки изображены в тексте? Как они соотносятся друг с другом? Какие аспекты времени особенно значимы для этого текста? Как соотносятся в рассказе планы прошлого, настоящего и будущего?

4. Выделите ведущую пространственную точку зрения в структуре повествования. Определите основные пространственные характеристики текста. Как выделяемые в нем места действия соотносятся с двумя основными временными пластами текста (прошлое и настоящее)?

5. Какую роль в организации текста рассказа играют его интертекстуальные связи – повторяющиеся в нем цитаты из стихотворения Я.П. Полонского? Какие пространственные образы выделяются в стихотворении Полонского и в тексте рассказа?

6. Укажите речевые средства, выражающие пространственные отношения в тексте. В чем их своеобразие?

7. Определите тип художественного пространства в рассматриваемом рассказе и покажите его динамику.

8. Определите модус художественности рассказа.

### Литература

Бунин И. В одной знакомой улице.

Полонский Я. Затворница.

Флоренский, П.А. Анализ форм пространственности и времени в изобразительных искусствах / П.А. Флоренский. – М., 1993.

Бахтин, М.М. Эпос и роман: формы времени и хронотопа в романе // Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1975.

Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю.М. Лотман. – М., 1988.

Николина, Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. – М., 2003.

### **Семинарское занятие № 3**

**Тема: Эпос как род литературы. Сюжет эпического произведения**

#### План занятия

1. Определите специфические черты эпоса как рода литературы.  
2. Понятие о событии, ситуации, сюжете и его элементах. Типы сюжетных схем.

3. Проанализируйте с точки зрения особенностей сюжета рассказ И.С. Тургенева «Муму»:

- ключевые события рассказа, особенности композиции сюжета;
- художественная функция портретных характеристик Герасима на разных этапах развития сюжета;
- мотивы поведения Герасима в различных ситуациях (усердие как дворника, случай с Татьяной, утопление Муму, уход в деревню);
- тип сюжетной схемы, модус художественности.

### Литература

Тургенев И.С. Муму.

Веселовский, А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М., 1989.

Шкловский, В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – Л., 1929.

Томашевский, Б.В. Сюжетное построение // Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М., 1996. – С. 176–205.

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

### **Семинарское занятие № 4**

Тема: ***Композиция произведения художественной литературы***

#### План занятия

1. Понятие композиции произведения художественной литературы (различные точки зрения в науке о литературе).

2. Какие элементы в произведении могут соотноситься?

3. Прочитайте рассказ А. Чехова «Скрипка Ротшильда». Определите структуру конфликта (завязка, кульминация, развитие действия, развязка).

5. Проанализируйте экспозицию, выявив художественные детали, мотивы, подтекст.

4. Каков характер повествования в рассказе? Есть ли смена временных планов повествования? Как организовано художественное пространство?

5. Каковы основные мотивы рассказа? Почему герой рассказа носит прозвище Бронза?

4. Выделите сквозные образы рассказа. Какой смысл они приобретают в рассказе?

5. Случайна ли фамилия героя рассказа – Ротшильд? Какой прием использует Чехов, наделяя своего героя такой фамилией?

6. Почему рассказ называется «Скрипка Ротшильда»?

7. Определите тип сюжетной схемы, модус художественности.

### Литература

Чехов А. Скрипка Ротшильда.

Николина, Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. – М., 2003.

## Семинарское занятие № 5

Тема: *Лирика как род литературы. Роль изобразительно-выразительных средств в создании лирических образов*

### План занятия

1. Специфика лирики как литературного рода.
2. Вспомните основные изобразительно-выразительные средства создания художественных образов в лирике: тропы (эпитет, персонификация, сравнение, метафора, метонимия, синекдоха, перифраз, аллегория, гипербола, литота и др.), звуковые повторы (аллитерация, ассонанс, анафора, эпифора, симплока), стилистические фигуры (оксюморон, каламбур, парадокс, катахреза).
3. Охарактеризуйте жанр элегии в лирической поэзии (тематика, проблематика).
4. Определите художественную функцию изобразительно-выразительных средств в стихотворении А.С. Пушкина «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») 1830 г.
5. Соотнесите изобразительно-выразительные средства с композиционным рисунком стихотворения.
6. Определите модус художественности данного стихотворения.

### Литература

- Пушкин А.С. Элегия («Безумных лет угасшее веселье...»).
- Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г.Д. Гачев. – М., 1968.
- Маслова, В.А. Филологический анализ поэтического текста / В.А. Маслова. – Минск, 1999.
- Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2004.

## Семинарское занятие № 6

Тема: *Субъектно-композиционная сфера лирического произведения*

### План занятия

1. Вопрос о субъектной сфере лирических произведений. Определите следующие понятия: лирический повествователь, герой ролевой лирики, лирическое «я», лирический герой.
2. Кто является лирическим повествователем и каков лирический сюжет стихотворения Н. Некрасова «Зеленый шум»? Проанализируйте субъектную сферу данного произведения.

3. Какова композиционная роль рефрена «Идет-гудет Зеленый Шум, // Зеленый Шум, весенний шум!»? Какие композиционные части можно выделить в стихотворении?

4. При помощи каких стилистических приемов создается образ весны в первой композиционной части стихотворения? Какой это образ?

5. Какие основные художественные приемы использованы во второй части?

6. Какое отношение к изменению настроения лирического героя имеет третья часть? Какова ее художественная функция? Какие стилистические приемы использованы в ней?

7. Объясните смысл песни, которая слышится лирическому герою.

### Литература

Некрасов Н.А. Зеленый Шум.

Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман. – М., 1999.

Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2004.

### **Семинарское занятие № 7**

Тема: *Драма как род литературы*

### План занятия

1. Определите специфику драмы как литературного рода. Роль побочных текстов. Жанры драмы.

2. Прочитайте весеннюю сказку А.Н. Островского «Снегурочка». Вспомните фольклорные сюжеты о Снегурочке. Подумайте, почему в одной из сказок Снегурочка растаяла, прыгая через костер. Как сюжет этой сказки связан с обрядом инициации?

3. Что сближает пьесу Островского с фольклорной сказкой о Снегурочке?

4. Найдите критическую статью А. Буренина «Снегурочка». Согласны ли вы с оценкой критика? Чем не похожа данная пьеса Островского на его другие пьесы?

5. Проследите за эволюцией характера Снегурочки в пьесе (от «холодного» сердца к «горячему»), определите этапы этой эволюции.

6. Как в пьесе изображено берендеево царство? Каков модус художественности его изображения?

7. Смысл символических образов Мороза, Ярилы, Весны.

8. Каковы модусы художественности Снегурочки? Почему и

как похожа Снегурочка на Катерину из «Грозы» и Ларису из «Бесприданницы»?

### Литература

Островский А.Н. Снегурочка.

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

Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – М., 2004.

### **Семинарское занятие № 8**

Тема: *Психологизм в художественной литературе*

### План занятия

1. Что такое психологизм литературного произведения в широком и узком смысле?

2. История развития психологизма в литературе.

3. Основные приемы психологизма: система композиционно-повествовательных форм, внутренний монолог, психологическая деталь, психологический портрет, психологический пейзаж, сны и видения, персонажи-двойники, умолчание.

4. Проанализируйте рассказ А.П. Чехова «Учитель словесности» с точки зрения психологизма:

- найдите материал об истории создания рассказа;
- значение первоначального названия («Обыватели») для понимания идейной концепции рассказа;
- роль авторского психологического повествования, внутренних монологов героя, психологический подтекст диалогов;
- система психологических деталей в рассказе, их роль в создании подтекста;
- роль пейзажа и портрета учителя Никитина для создания психологического подтекста;
- значение двухчастного строения рассказа, особенности композиции каждой части;
- роль снов и дневниковых записей в повествовании.

5. Определите тип сюжетной схемы и модус художественности рассказа.

### Литература

Чехов А. Учитель словесности.

Есин, А.Б. Психологизм в русской классической литературе / А.Б. Есин. – М., 1988.

## Семинарское занятие № 9

Тема: *Специфика и виды интертекстуальных связей в произведении*

### План занятия

1. Дайте понятие интертекстуальности в литературе в широком и узком смысле. Назовите виды интертекстуальных связей в произведении.

2. Прочитайте рассказ Л. Улицкой «Пиковая дама» и перечитайте повесть А.С. Пушкина «Пиковая дама».

3. В чем сходство и различие типов повествования в данных произведениях? Кто является повествователями историй жизни Мур и графини? В чем сходство их историй?

4. Сопоставьте портретные характеристики и речевые средства создания образов героинь. Почему авторы произведений в повествовании почти не называют своих героинь их настоящими именами, а чаще всего – «старая графиня» и Мур?

5. Проанализируйте отношение героинь к окружающим их людям. Что общего в этом отношении? Какой психологический тип личности художественно обобщен Пушкиным и Улицкой и как он соотносится с проецируемыми историко-культурными эпохами – екатерининской эпохой и эпохой модернизма?

6. Сопоставьте «зависимых» персонажей, персонажей-жертв в обоих произведениях:

– как изображена Пушкиным зависимость Германа и Лизы, какого рода эта зависимость и как она повлияла на их судьбу?

– каков смысл портретной оппозиции *Анна Федоровна–Мур*? Почему Анна Федоровна, ее дочь и внуки позволяют манипулировать ими?

– что означает сумасшествие Германа и смерть Анны Федоровны в художественной структуре повествования произведений?

6. Сопоставьте кульминационные сцены двух произведений. С чем не желают расставаться героини? Кто побеждает в финале в обозначенном противостоянии?

7. Кто такая Пиковая Дама у Пушкина и у Улицкой?

### Литература

Улицкая Л. Пиковая дама.

Пушкин А.С. Пиковая дама.

Ильин, И.П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты / И.П. Ильин // Проблемы современной стилистики. Сборник научно-аналитических трудов. – М., 1989.

Фатеева, Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М., 2000.

### Семинарское занятие № 10

Тема: *Проблемы художественного перевода*

#### План занятия

1. Понятие художественного перевода и его сущность. Различные теории художественного перевода.

2. Сонет как жанр лирической поэзии (композиция: тезис – развитие (антитезис) – синтез; строфика, рифмовка), его история.

3. Прочитайте сонет № 66 У. Шекспира в оригинале (лучше вслух), попробуйте уловить мелодику, ритмический рисунок стихотворения. Ознакомьтесь с подстрочным переводом или сделайте его сами.

4. Проанализируйте композицию шекспировского сонета № 66. Какой основной композиционный прием использует поэт? Составьте антиномичные лексические ряды сонета. Какой конфликт отражен в сонете? Как он разрешен в синтезе? Как связан сонет с драматическим творчеством Шекспира?

5. Прочитайте переводы сонета, сделанные в разное время Б. Пастернаком, Я. Маршаком, А. Шаракшанэ, В. Дубовкой. Какой из переводов кажется вам наиболее близким к оригиналу? Обоснуйте свое мнение.

#### Литература

Шекспир У. Сонет № 66.

Переводы сонета № 66 Б. Пастернака, Я. Маршака, В. Дубовки, А. Шаракшанэ.

Сонет (определение понятия в любом справочнике литературоведческих терминов).

Лекционный материал данного пособия по проблеме художественного перевода.

## **Раздел III. ТЕМЫ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

### **Методические рекомендации к выполнению контрольной работы**

Контрольная работа по теории литературы имеет целью углубить знания студентов в области теории литературы и сформировать умение анализировать произведение художественной литературы. Работа состоит из двух заданий. Выполняя первое задание, требующее освещения той или иной теоретико-литературной проблемы, необходимо обратиться к как можно большему количеству исследовательских работ, желательно представить различные точки зрения, обязательно указав авторов. Второе задание предполагает вдумчивое чтение предложенного произведения и его анализ с точки зрения обозначенных аспектов. Оценивается самостоятельность суждений, их аргументированность, умение найти эти аргументы в тексте, умение функционально использовать теоретико-литературные понятия в процессе анализа. Несамостоятельные работы будут возвращены для повторного написания. В конце контрольной работы обязательно указать список использованной литературы.

#### **ТЕМА 1**

1. Специфика литературы как вид искусства. Основные законы словесного художественного творчества.
2. Проанализировать композицию, тип сюжетной схемы рассказа А.П. Чехова «Смерть чиновника». Определить модус(ы) художественности.

#### **ТЕМА 2**

1. Художественный образ в литературе. Типологические классификации образов.
2. Проанализировать стихотворение А.С. Пушкина «Из Пиндемонти» с точки зрения эволюции темы свободы в его лирике. Определить модус(ы) художественности.

#### **ТЕМА 3**

1. Проблема художественного содержания и художественной формы в науке о литературе (различные точки зрения).
2. Проанализировать композицию стихотворения А.Н. Некрасова «Зеленый Шум». Определить модус(ы) художественности.

#### **ТЕМА 4**

1. Субъектная сфера лирики: «автор-повествователь», лирическое «я», лирический герой, герой ролевой лирики.
2. Проанализировать Всеволода Рождественского «Деревья» с точки зрения интертекстуальности. Определить модус(ы) художественности.

#### **ТЕМА 5**

1. Художественное пространство и время в произведении.
2. Проанализировать художественное пространство и время рассказа И.А. Бунина «Солнечный удар». Определить модус(ы) художественности рассказа.

#### **ТЕМА 6**

1. Категория события в художественном произведении. Сюжет и его элементы. Циклические и кумулятивные сюжеты, их сочетаемость. Сюжет становления.
2. Проанализировать художественное пространство и время стихотворения И.А. Бунина «Листопад». Определить модус(ы) художественности.

#### **ТЕМА 7**

1. Психологизм в художественной литературе. Приемы психологизма.
2. Проанализировать стихотворение М. Цветаевой «Разговор с Гением» с точки зрения особенностей поэтического синтаксиса. Определить модус(ы) художественности стихотворения.

#### **ТЕМА 8**

1. Эпоха синкретизма (фольклор, мофопоэтическое творчество) как первый период истории поэтики.
2. Проанализировать рассказ В.М. Шукшина «Экзамен». Определить модус(ы) художественности рассказа.

#### **ТЕМА 9**

1. Героика, сатира, трагизм как модусы художественности: их сущность, различие и общность.
2. Проанализировать драматическую сцену А.С. Пушкина «Скупой рыцарь». Определить модус(ы) художественности.

#### **ТЕМА 10**

1. Комизм как модус художественности. Юмор и сарказм как способы проявления комизма. Отличие комизма от сатиры.

2. Проанализировать с точки зрения модусов художественности стихотворение М. Цветаевой «Бич жандармов, бог студентов...» из цикла «Стихи к Пушкину».

#### **ТЕМА 11**

1. Идиллика и элегизм как модусы художественности.
2. Проанализировать стихотворение А. Ахматовой «Двадцать первое. Ночь. Понедельник...». Определить модус(ы) художественности стихотворения.

#### **ТЕМА 12**

1. Драматизм и ирония как модусы художественности.
2. Проанализировать стихотворение Б. Пастернака «Единственные дни». Определить модус(ы) художественности.

#### **ТЕМА 13**

1. Художественные функции портрета и пейзажа в литературе. Психологические портрет и пейзаж.
2. Проанализировать стихотворение А.С. Пушкина «Воспоминание» с точки зрения модусов художественности.

#### **ТЕМА 14**

1. Понятие символа в художественной литературе.
2. Определить символическое значение образов Мороза, Весны, Ярилы, Снегурочки в весенней пьесе-сказке А.Н. Островского «Снегурочка».

#### **ТЕМА 15**

1. Композиционно-повествовательные формы в психологическом художественном произведении: письма и записки, рассказ от первого лица, авторское психологическое повествование, психологический анализ.
2. Сделать сопоставительный анализ стихотворений «Пророк» А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Определить модусы художественности.

#### **ТЕМА 16**

1. Понятие о художественной детали в литературном произведении. Психологическая художественная деталь.
2. Проанализировать стихотворение А. Блока «Поэты». Определить модус(ы) художественности.

### **ТЕМА 17**

1. Понятие стиля в литературоведении.
2. Проанализировать композицию повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель».

### **ТЕМА 18**

1. Развитие жанра комедии в русской литературе.
2. Проанализировать стихотворение Н. Заболоцкого «Лодейников».

### **ТЕМА 19**

1. Постмодернизм в литературе: определение понятия, основные признаки постмодернистской литературы.
2. Проанализировать стихотворение М. Цветаевой «Хвала богатым». Определить модус(ы) художественности.

### **ТЕМА 20**

1. Сентиментализм как эстетическая революция в искусстве и парадигма художественности.
2. Проанализировать «Сказку о золотом петушке» А.С. Пушкина с точки зрения композиции и символики.

### **ТЕМА 21**

1. Вопрос о литературных иерархиях и репутациях в литературоведении: «высокая литература», беллетристика, массовая литература.
2. Проанализировать рассказ Л. Улицкой «Дочь Бухары» с точки зрения принадлежности к той или иной иерархии.

### **ТЕМА 22**

1. Понятия текста, подтекста и интертекста в современном литературоведении.
2. Проанализировать интертекст и подтекст рассказа А.П. Чехова «Учитель словесности».

### **ТЕМА 23**

1. Романтическая парадигма художественности.
2. Сделать сопоставительный анализ стихотворений А. Блока «Россия» и М.А. Волошина «На дне преисподней» (из книги стихов «Неопалимая купина»).

### **ТЕМА 24**

1. Развитие жанра драмы в русской литературе.
2. Проанализировать стихотворение Н. Гумилева «Шестое чувство».

### **ТЕМА 25**

1. Композиция художественного произведения как внешнее построение и внутреннее соотнесение частей целого.
2. Проанализировать композицию рассказа А. Платонова «Фро». Определить модус(ы) художественности рассказа.

### **ТЕМА 26**

1. Понятие об исторической поэтике. Периодизация истории поэтики.
2. Проанализировать стихотворение М. Цветаевой «Вчера еще в глаза глядел...». Определить модус(ы) художественности.

### **ТЕМА 27**

1. Классический реализм XIX века как парадигма художественности.
2. Проанализировать рассказ К.Г. Паустовского «Ручьи, где плещется форель».

### **ТЕМА 28**

1. Модернизм в художественной литературе: определение понятия, основные течения.
2. Сделать сопоставительный анализ стихотворений М. Лермонтова «Парус» и К. Бальмонта «Челн томленья».

### **ТЕМА 29**

1. Формы художественной условности в литературе. Функции и приемы фантастики.
2. Проанализировать стихотворение И.А. Бунина «Щеглы, их звон стеклянный, неживой...».

### **ТЕМА 30**

1. Роман, его жанровая сущность и разновидности.
2. Проанализировать главу «Фаталист» из романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в контексте романа и лирики поэта.

## **ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА ВОПРОСОВ К ЭКЗАМЕНУ (ЗАЧЕТУ) ПО КУРСУ «ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ»**

1. Теория литературы как наука: предмет, задачи. Понятие о поэтике (теоретическая поэтика, историческая поэтика).
2. Основные идеи мифологической школы XIX в. и мифологической критики XX в.
3. Биографическая, культурно-историческая, сравнительно-историческая литературоведческие школы XIX в.
4. Психоаналитическая критика в литературоведении, ее основные идеи и представители.
5. Русская формальная школа в литературоведении.
6. «Новая критика» и структурализм в литературоведении.
7. «Семиотическая школа» в литературоведении.
8. Духовно-историческая школа, феноменологическая критика и герменевтика: основные идеи и представители.
9. Социологическое литературоведение: марксистская критика, вульгарный социологизм, социокультурная критика.
10. Специфика художественной литературы как вида искусства. Основные законы словесного искусства.
11. Художественный образ в литературе. Типологические классификации образов. Концепции личности и художественный образ.
12. Тема художественного произведения. Темы конкретно-исторические, национальные, вечные, творчества как такового.
13. Понятие о модусах художественности литературных произведений. Героика, сатира, трагизм: их сущность, различие и общность.
14. Комизм как модус художественности. Юмор и сарказм как способы проявления комизма. Отличие комизма от сатиры.
15. Идиллика и элегизм как модусы художественности.
16. Драматизм как модус художественности.
17. Иронический модус художественности в произведении. Отличие иронии от комизма.
18. Сюжет литературного произведения и его элементы: событие, ситуация, коллизия, мотив. Типы сюжетных схем: концентрические, кумулятивные, сюжеты становления.
19. Композиция художественного произведения как внешнее построение и внутреннее соотнесение частей целого. Другие точки зрения о композиции.
20. Художественное пространство и время в произведении.
21. Психологизм в художественной литературе: история возникновения, приемы создания психологизма в произведении.

22. Система композиционно-повествовательных форм в психологических произведениях художественной литературы.
23. Художественные функции портрета и пейзажа в литературе. Психологические портрет и пейзаж.
24. Проблема рода как литературоведческой категории.
25. Проблема жанра как литературоведческой категории.
26. Понятие стиля в литературоведении.
27. Специфика лирики как литературного рода. Основные лирические жанры.
28. Субъектная сфера лирики: автор-повествователь, лирическое «я», лирический герой, герой ролевой лирики.
29. Специфика эпоса как литературного рода. Античный и средневековый эпос.
30. Развитие эпических жанров в мировой и русской литературе XVII–XVIII вв.
31. Развитие эпических жанров в русской литературе XIX века.
32. Роман, его жанровая сущность и разновидности.
33. Специфика драмы как литературного рода. Становление жанра комедии в мировой и русской литературе.
34. Развитие жанра трагедии в мировой и русской литературе.
35. Развитие жанра драмы в мировой и русской литературе до XX века.
36. Основные понятия и термины теории литературного процесса. Понятие об исторической поэтике. Периодизация истории поэтики.
37. Поэтика эпохи синкретизма.
38. Поэтика эпохи рефлексивного традиционализма (нормативной поэтики).
39. Античность и средневековье как литературные эпохи.
40. Гуманистическая литература эпохи Возрождения.
41. Классицизм и его эволюция в литературе.
42. Поэтика эпохи художественной модальности.
43. Сентиментализм как парадигма художественности.
44. Романтизм как парадигма художественности.
45. Классический реализм XIX века как парадигма художественности.
46. Модернизм как парадигма художественности.
47. Постмодернизм в литературе. Текст в постмодернистских концепциях.
48. Функционирование литературы. Вопрос о литературных иерархиях и репутациях: «высокая литература», беллетристика, массовая литература.

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Андреев, А.Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество: в 2 ч. / А.Н. Андреев. – Минск, 2004.
- Андреев, А.Н. Целостный анализ литературного произведения / А.Н. Андреев. – Минск, 1995.
- Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1975.
- Бройтман, С.Н. Историческая поэтика / С.Н. Бройтман. – М., 2001.
- Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Пospelова. – М., 1988.
- Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман. – М., 1999.
- Волков, И.Ф. Теория литературы: учеб. пособие / И.Ф. Волков. – М., 1995.
- Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г.Д. Гачев. – М., 1968.
- Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учеб. пособие / М.М. Гиршман. – М., 1991.
- Есин, А.Б. Психологизм в русской классической литературе / А.Б. Есин. – М., 1988.
- Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение: курс лекций / В.М. Жирмунский. – СПб., 1996.
- Ильин, И.П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики. Сборник научно-аналитических трудов / И.П. Ильин. – М., 1989.
- Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
- Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – М., 1979.
- Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М., 1976.
- Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М., 1970.
- Маслова, В.А. Филологический анализ поэтического текста / В.А. Маслова. – Минск, 1999.
- Михайлова, А. О художественной условности / А. Михайлова. – М., 1966.
- Нестеренко, А.А. Теория литературы и методология анализа художественного произведения / А.А. Нестеренко. – Витебск, 1993.

Николина, Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. – М., 2003.

Основы литературоведения: учеб. пособие / В.П. Мещеряков, А.С. Козлов. – М., 2000.

Палиевский, П.В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 3 / П.В. Палиевский. – М., 1965. – С. 7.

Поспелов, Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: сб. статей / Г.Н. Поспелов. – М., 1983.

Поспелов, Г.Н. Теория литературы: учебник для ун-тов / Г.Н. Поспелов. – М., 1978.

Поспелов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н. Поспелов. – М., 1972.

Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия / авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М., 2002.

Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2004.

Теория литературы: в 3 т. – М., 1964.

Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – М., 1972.

Тишунина, Н.В. Языки литературы XX века // В диапазоне гуманитарного знания. Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана. Серия «Мыслители», выпуск 4 / Н.В. Тишунина. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 424–432.

Томашевский, Б.В. Поэтика: краткий курс / Б.В. Томашевский. – М., 1996.

Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособ. / Б.В. Томашевский. – М., 1996.

Уэллек Р. Теория литературы: пер. с англ. / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М., 1976.

Фатеева, Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М., 2000.

Фарыно, Е. Введение в литературоведение / Е. Фарыно. – М., 1998.

Федотов, О.И. Основы теории литературы: учеб. пособ.: в 2 ч. / О.И. Федотов. – М., 1996.

Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных искусствах / П.А. Флоренский. – М., 1993.

Фрай, Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. – М., 1987.

Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М., 2002.

Чернец, Л.В. Литературные жанры / Л.В. Чернец. – М., 1982.

## ТЕСТЫ по теории литературы

(количество правильных ответов может быть от одного и более)

1. Искусство по своей природе ...
  - а) эмоционально;
  - б) сочетает в себе рациональное и эмоциональное начала;
  - в) целесообразно и оригинально;
  - г) призвано доставлять человеку эстетическое удовольствие.
  
2. Инициативная одухотворенная деятельность людей и их групп во имя сохранения и упрочнения имеющихся ценностей — это ...
  - а) искусство;
  - б) творчество;
  - в) искусственная деятельность;
  - г) творческая деятельность.
  
3. Коммуникативная деятельность художника позволяет рассматривать произведение искусства как высказывание, понятое в качестве ...
  - а) коммуникативного события;
  - б) дискурса;
  - в) речи писателя;
  - г) стиля писателя.
  
4. Представителями мифологической школы в литературоведении XIX в. были:
  - а) И. Тэн;
  - б) Я. Гримм;
  - в) М. Миллер;
  - г) Г. Лессинг.
  
5. Взгляды братьев Гримм на мифологию были представлены в труде:
  - а) «Немецкая мифология»;
  - б) «Руководство по мифологии»;
  - в) «О стадиях мифообразования»;
  - г) «Опыты по сравнительной мифологии».
  
6. К биографической школе в литературоведении XIX в. принадлежали:
  - а) Ш. Сент-Бев;

- б) В. Шварц;
- в) М. Бреаль;
- г) Г. Лессинг.

7. Какое исследование не принадлежит перу Ш. Сент-Бева:

- а) «Литературно-критические портреты»;
- б) «Разделение литературы на роды и виды»;
- в) «Литературные портреты»;
- г) «Современные портреты».

8. Основным трудом И. Тэна был:

- а) «Современные портреты»;
- б) «Лаокоон»;
- в) «Философия искусства»;
- г) «Гамбургская драматургия».

9. Представители культурно-исторической школы определяющими факторами литературного творчества считали:

- а) расовые особенности;
- б) социальные условия жизни;
- в) историческую эпоху;
- г) гениальность.

10. Какая из литературоведческих школ XIX века рассматривала конкретную национальную литературу на фоне всего исторического развития:

- а) культурно-историческая;
- б) мифологическая;
- в) сравнительно-историческая;
- г) рецептивная.

11. К мифологической критике XX века относятся следующие авторы и их труды:

- а) Дж. Фрейзер «Золотая ветвь»;
- б) Дж. Уэстон «От ритуала к роману»;
- в) Г. Мэррей «Гамлет и Орест»;
- г) А. Пыпин «Литературный панславизм».

12. Психоаналитический метод в литературоведении своеобразно продолжил традиции:

- а) биографической критики;
- б) культурно-исторической школы;
- в) сравнительно-исторической школы;
- г) мифологической критики.

13. К сайентистски ориентированным направлениям в литературоведении XX в. относятся:

- а) формальная школа;
- б) психоаналитическая критика;
- в) герменевтическое литературоведение;
- г) социологическая критика.

14. Какой литературоведческой школы не существовало в XX в.:

- а) «новой критики»;
- б) деконструктивизма;
- в) духовно-исторической школы;
- г) абстрактной критики.

16. Семиотическая природа искусства исследована в работах:

- а) А. Веселовского;
- б) Р. Барта;
- в) Р. Ингардена;
- г) Ю. Лотмана.

16) Основными законами художественности, сформулированными В.И. Тюпой, являются:

- а) целостность;
- б) условность;
- в) адресованность;
- г) доминантность.

17. Модус художественного произведения – это ...

- а) его идея;
- б) его основной эмоциональный тон;
- в) рациональное начало в содержании произведения;
- г) тот или иной род целостности, строй эстетической завершенности.

18. К «рамочным», побочным текстам относят:

- а) название произведения;
- б) внутреннюю речь персонажей;
- в) цитаты;
- г) перечень действующих лиц в пьесе.

19. В художественной литературе выделяются темы:

- а) «вечные»;
- б) художественного творчества;
- в) исторические;
- г) злободневные.

20. Художественная проблема – это ...

- а) круг вопросов, затронутых в произведении;
- б) главная тема произведения;
- в) понимание и осмысление писателем отраженной действительности;
- г) образная мысль, положенная в основу произведения.

21. В типологической классификации образов выделяются:

- а) типические образы;
- б) архетипические образы;
- в) образы-символы;
- г) образы животных.

22. Концепцию «смерти автора» выдвинул:

- а) Ж. Деррида;
- б) Р. Барт;
- в) Ц. Тодоров;
- г) В. Шкловский.

23. Событием в художественном произведении называют:

- а) завязку конфликта;
- б) переход персонажа через границу, разделяющую «семантические поля» или части пространства-времени в тексте;
- в) ключевые моменты в жизни персонажа;
- г) повороты сюжета.

24. Мотив – это:

- а) композиционный повтор;
- б) любой элемент сюжета или фабулы (ситуация, коллизия, событие), взятый в аспекте повторяемости;
- в) настроение произведения;
- г) ритмический рисунок.

25. Важнейшим признаком трагического является:

- а) хронотоп «родного дома»;
- б) неразрешимость противоречий;
- в) внутренняя «раздвоенность» героя;
- г) личностное самоопределение героя шире ролевых границ присутствия «я».

26. Важнейшими признаками идиллического строя художественности является:

- а) хронотоп «родного дома»;
- б) личное самоопределение героя совпадает с внеролевыми границами;

- в) неразрешимость противоречий;
- г) органическая сопричастность бытию как целому.

27. Важнейшими признаками элегического строя художественности является:

- а) хронотоп уединения;
- б) «чувство живой грусти об исчезнувшем»;
- в) радость героя;
- г) личностное самоопределение героя шире событийных границ.

28. Важнейшими признаками драматического строя художественности является:

- а) хронотоп уединения;
- б) хронотоп родного дома;
- г) хронотоп порога и пути;
- д) самореализация «я» в мире других.

29. Соответствие между ведущей модальностью эстетического сознания и художественными произведениями:

- 1. Трагическое.
- 2. Идиллическое.
- 3. Драматическое.
- 4. Элегическое.
- ☐ Ф.М. Достоевский «Братья Карамазовы».
- ☐ Н.В. Гоголь «Старосветские помещики».
- ☐ И.С. Тургенев «Дворянское гнездо».
- ☐ М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита».
- ☐ А.Н. Островский «Бесприданница».
- ☐ А.С. Пушкин «Брожу ли я вдоль улиц шумных...».
- ☐ Л.Н. Толстой «Анна Каренина».

30. В эпическом роде литературы организующим началом является:

- а) повествование о персонажах, их судьбах, поступках, умонастроениях и т.п.;
- б) рассуждение о судьбах героев;
- в) описание внешности, поступков героев, событий;
- г) событийный ряд.

31. Цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов является основой:

- а) любого литературного рода;
- б) драмы;
- в) эпоса;
- г) лирики.

32. Лирическое «я» в качестве субъекта в лирике:

- а) имеет грамматически выраженное лицо;
- б) не является объектом для себя;
- в) не имеет грамматически выраженного лица;
- г) сам становится собственной темой.

33. Признаками драмы как литературного рода являются:

- а) изображение объективного мира;
- б) действие происходит в ограниченном пространстве и времени;
- в) отсутствие развернутого повествования;
- г) хронотоп порога и дороги.

34. ... – средний повествовательный жанр, более широко представляющий действительность, нежели рассказ, предмет и тема которого – эпизод из жизни человека; и менее широко – нежели роман, охватывающий всю жизнь человека.

35. ... – малый эпический жанр, в основе которого лежит анекдот, необычное событие, судьба героя и др.; действие повествования развивается стремительно, важную роль в конфликте играет развязка, показывающая характер героя с неожиданной стороны.

36. ... – поучительно-назидательное поэтическое повествование с иносказательным и аллегорическим смыслом, в котором животные олицетворяют те или иные человеческие характеры.

37. Литературные жанры – это:

- а) эпос, лирика, драма;
- б) роман, трагедия, драма;
- в) новелла, поэма, комедия;
- г) стихотворение, очерк, повесть.

38. Для определения жанра произведения существенным признаком является:

- а) проблематика;
- б) тематика;
- в) время создания произведения;
- г) отношение к тому или иному роду, преобладающие эстетические качества.

39. Признаки, объединяющие жанры басни и новеллы:

- а) это стихотворные жанры;

- б) это жанры с неожиданной развязкой;
- в) это эпические жанры;
- г) это жанры с неожиданным поворотом сюжета.

40. Признаки, объединяющие жанры поэмы, оды, баллады:

- а) героический пафос;
- б) стихотворная форма;
- в) это жанры лирики;
- г) изображает великих личностей.

41. Свойства романа как жанра:

- а) ставит проблему личности;
- б) отличается психологизмом;
- в) имеет авантюрный сюжет;
- г) приходит на смену эпопеи.

42. Свойства оды как жанра:

- а) ставит проблему личности;
- б) торжественная хвалебная песнь;
- в) приходит на смену притчи;
- г) посвящалась царским особам.

43. Свойства сонета:

- а) четырнадцать стихотворных строк;
- б) обличает общественные нравы;
- в) структура: тезис – антитезис (развитие) – синтез;
- г) формула жанра: «мир в миниатюре».

44. Свойства элегии:

- а) песня грустного содержания;
- б) любовное содержание;
- в) мотив ушедшего и невозвратного;
- г) сочинялась по заказу.

45. Свойства мадригала:

- а) создан на материале фольклора;
- б) краткий, не более двенадцати строк;
- в) средство выражения преувеличенной любезности;
- г) обращение к будущим потомкам.

46. Соответствие между разновидностями комедийного жанра и их сутью:

1. Комедия «плаща и шпаги».

2. Комедия масок.

3. Высокая комедия.

- ☐ Наличие положительного героя, выражающего идеалы автора.
- ☐ Острый конфликт любви и ревности.
- ☐ Выражает народный балаганный дух
- ☐ Темы взяты из обыденной жизни простых людей.

47. ... – цепь событий, повороты и перипетии действия, взаимоотношения персонажей, выраженные через действия, протекающие в художественной реальности.

48. ... – причинно-временное последовательное изложение событий, описываемых в произведении.

49. Событийными являются:

- а) только эпические произведения;
- б) только драматические произведения;
- в) только лирические произведения;
- г) произведения всех литературных родов.

50. Момент возникновения или обнаружения конфликта называется ...

- а) композицией;
- б) началом произведения;
- в) завязкой;
- г) первым появлением главного героя.

51. Стадия развития сюжета, разрешающая коллизию победой одной из борющихся сторон, примирением и проч., называется:

- а) завязкой;
- б) развязкой;
- в) кульминацией;
- г) концовкой.

52. Построение, расположение всех элементов художественной формы называется:

- а) завязкой;
- б) развязкой;
- в) композицией;
- г) концовкой.

53. Позиция, с которой ведется повествование, распадается на разные точки зрения, не подчиненные друг другу, но выступающие как равноправные в системе идейного мировосприятия произведения, называется:

- а) идейно-ценностная точка зрения;
- б) языковая точка зрения;
- в) пространственно-временная точка зрения;
- г) психологическая точка зрения.

54. В субъектной сфере современной лирики выделяются:

- а) лирический повествователь;
- б) герой ролевой лирики;
- в) лирический герой;
- г) нарратор.

55. Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, называют ...

56. Обобщенное время и пространство характерно для:

- а) мифа, сказания, предания.
- б) легенды, сказки, басни.
- в) повести, рассказа, романа.
- г) притчи, утопии, антиутопии.

57. Удвоение художественного времени и пространства происходит в романах:

- а) «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова;
- б) «Мы» Е.И. Замятина;
- в) «Сто лет одиночества» Г.Г. Маркеса;
- г) «Буранный полустанок» Ч.Т. Айтматова.

58. Композиционно-повествовательными формами психологического письма выступают:

- а) сны и видения;
- б) портрет;
- в) психологический анализ;
- г) рассказ от первого лица.

59. Художественный стиль – это:

- а) система средств самовыражения;
- б) эстетическое единство всех сторон и элементов художественной формы, обладающее определенной оригинальностью и выражающее некое содержание;

- в) система событий и персонажей в произведении;
- г) образное отражение мира в произведении.

60. К тропам относится:

- а) инверсия;
- б) аллегория;
- в) метафора;
- г) метонимия.

61. Ю. Кристева ввела в литературоведение термин:

- а) хронотоп;
- б) интертекстуальность;
- в) модус художественности;
- г) паралитература.

62. Выделяются следующие типы сюжетных схем:

- а) циклические;
- б) кумулятивные;
- в) динамические;
- г) становления.

63. В истории поэтики выделяются следующие периоды:

- а) синкретический;
- б) художественной модальности;
- в) модернистский;
- г) нормативной поэтики.

64. Для модернистской литературы характерны:

- а) игровое мышление;
- б) интерактивность текста;
- в) мировоззренческий нигилизм;
- г) социально-психологический детерминизм характеров.

65. В ряду литературных иерархий и репутаций выделяются:

- а) литературная классика;
- б) массовая литература;
- в) фантастика;
- г) беллетристика.