

# ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ



СПРАВОЧНИК

МШУ им. И. П. Шамякина

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования  
«Мозырский государственный педагогический университет  
имени И. П. Шамякина»

## ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Справочник

МГПУ им. И. П. Шамякина

Мозырь  
МГПУ им. И. П. Шамякина  
2022

УДК 82 (078)  
ББК 83я73  
Т33

Составитель

**Е. В. Сузько**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры белорусской и русской филологии УО МГПУ им. И. П. Шамякина

Рецензенты:

кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературно-художественной критики факультета журналистики БГУ  
*Н. В. Кузьмич*;

кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского, общего и славянского языкознания УО ГГУ им. Ф. Скорины  
*Е. И. Холявко*

Печатается по решению редакционно-издательского совета учреждения образования «Мозырский государственный педагогический университет имени И. П. Шамякина»

**Теория литературы** : справочник / сост.: Е. В. Сузько. – Т33 Мозырь : МГПУ им. И. П. Шамякина, 2022. – 72 с.  
ISBN 978-985-477-805-1.

Справочник по дисциплине «Теория литературы» содержит сведения, необходимые для овладения студентами основами литературоведческого знания, в области истории развития литературоведческой мысли, специфики художественной литературы как вида искусства, литературного произведения как единого целого, анализа художественного произведения в аспекте стиля, рода и жанра, творческого метода, многообразия методов литературоведческого исследования и т. д.

Издание адресовано студентам 4 курса филологического факультета дневной формы получения высшего образования специальности «Русский язык и литература. Иностранный язык (английский)».

УДК 82 (078)  
ББК 83я73

ISBN 978-985-477-805-1

© Сузько Е. В., составление, 2022  
© УО МГПУ им. И. П. Шамякина, 2022

## ПРЕДИСЛОВИЕ

«Теория литературы», наряду с блоком историко-литературных дисциплин, является одним из важнейших разделов литературоведения. Теоретико-литературное знание составляет необходимый базис любого литературоведческого исследования. Таким образом, справочник, составленный на основе типовой учебной программы «Теория литературы» (регистрационный номер ТД-А. 507 / тип., утвержденной 20.10.2014), ориентирован на студентов учреждений высшего образования педагогического профиля и носит четко выраженный функциональный характер: в нем актуализированы те стороны содержания теории литературы, которые «работают» на прочтение художественного произведения. В структуре и содержании справочника по дисциплине «Теория литературы» учтены два аспекта текста:

- 1) литературное произведение как художественное единство, взятое в его своеобразии, его уникальности;
- 2) литературное произведение как «единица» художественной литературы, носитель типологических свойств, на основании которых оно соотносимо с другими произведениями, принадлежащими к тому же роду и жанру, созданными в русле того же художественного метода.

Овладение методологическим арсеналом прошлого, изучение современных методологических исканий, определение границ и возможностей разных научных методов – все это является необходимым условием обучения специалиста и всё это учтено в структуре данного издания.

**Цель** справочных материалов по дисциплине «Теория литературы» заключается в том, чтобы дать студентам сведения справочного характера о литературоведческой науке, ввести их в мир теоретических знаний о сущности и особенностях создания литературного произведения, о закономерностях развития литературы, формировании основных ее родов и жанров, методов и стилей. Издание подобного типа будет способствовать более эффективной подготовке студентов-выпускников к экзамену по дисциплине «Теория литературы», так как в нем собраны и систематизированы в краткой форме основные положения теоретико-литературного знания.

Материалы, содержащиеся в данном издании, будут способствовать развитию у студентов выпускного курса следующих умений и навыков: знания эстетической и социально-исторической природы литературы и творческого процесса, основных исторических этапов развития теоретико-литературной мысли, литературоведческих школы; функций литературы, специфики образности в искусстве слова, родовидовой специфики художественной литературы; умения различать качество теоретико-литературных стратегий; осваивать первоисточники по классическому и неклассическому литературоведению; овладению системой основных понятий литерату-

ведения в их исторической связи и актуальном значении; методикой и методологией литературоведческих исследований.

Издание состоит из небольших частей, каждая из которых является кратким ответом на один теоретико-литературный вопрос. Кроме теоретического материала, оно содержит вопросы для самоконтроля, позволяющие студентам проверить и укрепить знания в области «Теории литературы» (Приложение А), а также тематику рефератов (Приложение Б). Кроме того, студентам предложен предметный указатель, который поможет ориентироваться в теоретическом материале. Справочник составлен на основе материалов учебников по дисциплине «Теория литературы», предложенных типовой программой для студентов филологических факультетов, в частности, И. Ф. Волкова [11], Н. А. Гуляева [19], Л. М. Крупчанова [27], О. И. Федотова [54; 55], Э. Я. Фесенко [56], В. Е. Хализева [59], О. Р. Хомяковой [61], А. Я. Эсалнек [63] и др.

Может быть использован не только студентами-филологами в подготовке к практическим занятиям, формам текущего контроля, но и учителями русского языка и литературы, а также в образовательном процессе магистрантов, аспирантов.

## РАЗДЕЛ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

### 1.1 ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ КАК НАУКА. ВВЕДЕНИЕ

#### **Теория литературы как наука. Предмет теории литературы. Задачи, содержание, принципы построения курса**

Дисциплина «Теория литературы» предусматривает обобщение всех знаний студентов в области литературоведения, полученных на протяжении четырех лет обучения: начиная с «Введения в литературоведение», изучаемого на первом курсе, и историко-литературных курсов, изучаемых на протяжении всех лет обучения. Задача предмета – «обобщить и углубить эти знания, дополнить их последними достижениями литературоведения и направить внимание завтрашних учителей на наиболее актуальные проблемы преподавания в школе» [36, с. 5].

Как отмечает А. Я. Эсалнек, «знание теории литературы означает владение определенными принципами и инструментами исследования, в качестве которых в науке о литературе выступают термины и понятия, а из них, в свою очередь, складываются обобщающие суждения и определения конкретных литературных явлений» [63, с. 4].

Литературоведение состоит из 3 основных дисциплин: теории литературы, истории литературы и литературной критики. Каждая из этих дисциплин имеет свою специфику и свою уникальную область литературоведческого знания.

*Теория литературы* – это один из разделов литературоведения, занимающийся разработкой системы научных понятий о художественной литературе. Эта дисциплина анализирует своеобразие художественной литературы как особой формы художественной деятельности людей, а также определяет сущность, особенности и закономерности развития художественной литературы и ее историко-функционального бытования, устанавливает социально-эстетическую роль художественной литературы. Результаты своих наблюдений и выводов теория литературы обеспечивает другим составляющим части литературоведения (историю литературы и литературную критику как две оставшиеся основные сферы литературоведения, а также текстологию, библиографию, историю и методологию литературоведения и некоторые другие вспомогательные дисциплины) для строго научного исследования и систематизации конкретных литературных явлений и фактов.

*История литературы* – это конкретное исследование литературных явлений в тесной связи с историческим временем, с биографией писателей и эпохи. *Литературная критика* – это оценка определенного художественного явления, исследование особенности художественного произведения, его содержания и формы, его интерпретация, а также исследование литера-

турного процесса, формирование художественно-теоретических программ. *Теория литературы* (слово «теория» греческого происхождения – ‘наблюдение за чем-то, исследование, рассматривание’) является осмыслением общих закономерностей литературной жизни, творчества писателей. Её суть – в обобщении сделанного, разработанного в области истории литературы и, одновременно, в стимулировании и определении направлений литературно-критических исследований. В. Хализев отмечает, что теория литературы обязана придавать литературоведческим исследованиям «познавательную перспективу», так как она осмысляет малоизвестные понятия, разрабатывает положения, теории, терминологию, даёт новую трактовку уже известным терминам (например, мотив → образ-мотив → лейтмотив; мифологема, архетип, аллюзия) [59, с. 6].

Специфика теоретико-литературного познания в том, что оно занимается не всесторонним и детальным описанием конкретных литературных фактов и явлений, а определяет общее, сущностное, закономерное в них. Этим определяется и методологическая функция теоретико-литературного познания: теория литературы не просто обобщает и систематизирует эмпирический литературный материал, а также создаёт систему литературоведческих понятий и терминов, она ещё служит и основой для возникновения научных методов познания литературы.

Специфичность теоретико-литературного познания: точность, ясность, аргументированность, но не строгая однозначность, категоричность. Размытость, невыразительность не допускаются.

Теория литературы – «открытая научная дисциплина», т. е. в ней прослеживаются связи со следующими областями человеческого знания: с лингвистикой, социологией, эстетикой, искусствоведением, историей, психологией, философией, этнографией и др. Понимание и обоснование литературного творчества в зависимости от культурно-исторической ситуации, в которой оно возникло, от мировоззренческой ориентации литературоведов (например, оценка творчества поэтов-модернистов начала XX века современниками и новейшим поколением литературоведов). Многочисленность концепций и оценок свидетельствует о сложности, неоднозначности эстетического освоения реальности или о высоком уровне теоретико-эстетического сознания, мысли.

В процессе выработки своих понятий и терминов теория литературы опирается как на многовековые художественные и философско-эстетические традиции, выработанные человечеством, так и на опыт современных художников слова, критиков, литературоведов, лингвистов, искусствоведов, философов и т. д.

На завершающем этапе обучения в вузе на основе уже полученной основательной историко-литературной подготовки есть необходимость в закреплении и систематизации знаний по литературоведению. Этим и

занимается курс «Теория литературы», и этим он отличается от курса «Введение в литературоведение», главная цель и задача которого – ознакомить начинающих филологов с основными понятиями и терминами современной науки о литературе.

В процессе знакомства с курсом в теоретическом аспекте рассматриваются важнейшие явления из истории мировой литературы, изучаются наиболее важные и характерные причины возникновения и эволюции эстетических и собственно литературоведческих понятий и терминов, прослеживаются связи литературной науки и собственно теории литературы с другими, близкими по предмету исследования науками и дисциплинами.

Современная теория литературы основывается на трёх основных циклах:

- теория литературного процесса – учение о сущности литературы как вида искусства, а также о закономерностях её исторического развития (исследует генезис литературного творчества);
- общая (теоретическая) поэтика – учение о литературном произведении, его структуре, функциях, а также о родах и жанрах литературы;
- эстетика литературы – учение об особенностях образного отражения и осмысления реальности искусством в целом и литературой в частности.

Таким образом, теория литературы – одна из сфер литературоведения, которая вырабатывает систему научных понятий о художественной литературе. Предмет теории литературы – искусство слова как эстетическая форма познания мира.

### **Развитие теории литературы с античности до XVIII в. Академические школы в литературоведении XIX в.**

Современный теоретико-литературный дискурс формировался на протяжении истории развития представлений человека о мире и о себе, о роли прекрасного в этом мире. Характерной особенностью развития теоретико-литературной мысли была ее тесная связь с общеэстетическими и философскими взглядами человечества.

Так, самые первые рассуждения о литературе и искусстве встречаются в древнейших памятниках письменности: в индийских ведах (X–II вв. до н. э.), в китайской «Книге преданий» (V–IV вв. до н. э.), в греческих «Илиаде» и «Одиссее» (VIII–VII вв. до н. э.), множестве других источников [64, с. 6].

Первые концепции литературы и искусства в Европе были разработаны античными учёными.

Так, Платон, приверженец античного объективного идеализма, рассматривал проблему прекрасного, пытался обосновать гносеологическую природу искусства, подчеркнуть его воспитательную функцию. Именно ему принадлежит идея первого раздела литературы на эпос, лирику, драму.

Аристотель в своих научных трактатах сформировал собственно литературоведческие дисциплины – поэтику и стилистику («Поэтика»), разработал теории мимесиса (копирования античными авторами реальности в мельчайших подробностях) и катарсиса (очищения души реципиента средствами искусства) [5].

Древнеримская литературная теория связана с деятельностью античного поэта Горация, книга которого «Наука поэзии» стала основой для создания теории классицизма в XVIII веке.

Особое развитие теоретико-литературные положения получили в древней культуре Востока. Так, в Китае в русле конфуцианства формируется учение о социально-воспитательной функции искусства, а в русле даосизма – эстетическая теория прекрасного на основе универсального творческого начала «дао».

Среди учёных эпохи Средневековья необходимо выделить работы Аврелия Августина, Флакка Обина Алодина, Фомы Аквинского и др. Так, Аврелий Августин (345–430) в своем трактате «Исповедь» обосновал психологический подход к произведениям литературы и искусства. Флакком Обином Алодином было создано несколько учебников, в которых рассматривались и вопросы теории литературы. Фома Аквинский искал ответ на вопрос о природе и сущности прекрасного в русле христианской идеологии.

Эпоха Возрождения в теоретико-литературной мысли представлена работами Лоренцо Вала, сделавшего второе открытие «Поэтики» Аристотеля, издав её на латинском и древнегреческом языках; Юлием Скалигером, в трактате которого переосмысляются наработки Аристотеля, но в классицистическом плане; Мишеля Монтеня, Лопе де Вега, М. Сервантеса. Мишель Монтень, философ и писатель эпохи Возрождения, является создателем жанра эссе («Опыты»), в котором он соединил начала философского и литературоведческого познания. Испанский драматург Лопе де Вега в своем трактате «Новое руководство к составлению комедий» раскрыл специфику нового направления в мировом литературном процессе – ренессансного реализма. Его идеи были развиты и писателем Мигелем Сервантесом в романе «Галатея», поэме «Путешествие на Парнас».

XVII век в истории западноевропейской эстетической и теоретико-литературной мысли проходил под мощным классицистическим воздействием.

Одним из первых теоретиков и практиков классицизма во Франции стал Франсуа де Молерб (1555–1628). Искусство он трактовал как профессиональное владение мастерством, призывал к использованию строгой рационалистической формы, был приверженцем строгой иерархии жанров и на первое место в общем видовом и жанровом ряду ставил оду. Очень строго Молерб относился к языку художественных произведений, защищая его от насыщения архаизмами, жаргонизмами и провинциализмами.

Пьер Корнель разработал концепцию героического в своей трагедии «Никомед».

Никола Буало-Депрео (1636–1711). В трактате «Поэтическое искусство» им дается оценка общественной функции и роли литературы, подчеркивается ответственность поэта перед обществом. Декларируется основное правило классицизма: руководиться разумом при написании произведений. Еще одним важным принципом эстетики и поэтики Буало является требование идти вслед за природой, как того придерживалась рационалистическая философия.

В XVIII в. литературоведение постепенно вычленяется из эстетики и оформляется в самостоятельную науку.

В литературе раннего английского Просвещения значительная роль принадлежала классицизму. Его манифестом стала поэма Александра Попа (1688–1744) «Опыт о критике», где в форме стихотворного трактата были раскрыты основы литературно-художественной критики. В основе его концепции была идея дополнения искусства критикой, художественного таланта – способностью разумного критического рассуждения.

С середины XVIII века в литературном процессе главенствует сентиментализм, особое место в котором занимает английская поэзия. Так, один из английских поэтов этого времени Э. Юнг стал и его теоретиком. В своем труде «Мысли об оригинальном творчестве» он утверждал непосредственное чувство, отвергая классицистический рационализм, а также независимость художника от любых теоретических предписаний.

Значительный вклад в развитие теоретико-литературных представлений Просвещения внесли французские мыслители Вольтер, Монтескье, Дидро, Гельвеций, Руссо. Именно с их именами связаны возникновение и развитие новой отрасли философско-эстетической мысли – эстетики.

Так, Вольтер в своих научных трактатах «Вкус» (1764) и «Рассуждения об эпической поэзии» (1728) обосновал положение об изменчивости художественной культуры народов в зависимости от исторических событий. Монтескье, Дидро видели основную задачу искусства в отражении правды жизни, действительности, природы. Гельвеций подчеркивал необходимость использования исторического подхода к явлениям литературы и искусства («О разуме» (1758)), Ж.-Ж. Руссо в книге «Мысли об искусствах и науках» (1750) отмечал социальную направленность искусства, его способность воспитывать гражданина.

В Германии особая роль в развитии теоретико-литературной мысли принадлежит Э. Лессингу («Письма о новейшей литературе» (1759–1765), «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766)), а также И. Г. Гердеру («Фрагменты о новой немецкой литературе» (1768), «Шекспир» (1773) и др.). Э. Лессинг в своих трудах рассуждал о таких важных теоретических вопросах, как традиции и преемственность, социальное содержание и пути развития искусства. И. Г. Гердер обосновал национальную и культурную

специфику художественного творчества на основе историзма, определил место «народной поэзии» в историко-литературном процессе.

К XVIII веку относится и зарождение русского литературоведения, в котором доминируют писатели: В. Тредиаковский («Новый и краткий способ к составлению российских стихов»), М. Ломоносов («Краткое руководство к красноречию»), А. Сумароков («Эпистола о стихосложении») и др. Они пропагандировали и вводили в обиход новую силлаботоническую систему стихосложения. А. Байбаков в 1774 году издал первое в России учебное пособие «Правила пиитические на пользу юношеству», в котором объяснял особенности нового русского стихосложения, используя термины русского происхождения.

Основной приметой и особенностью развития теоретико-литературной мысли в XIX–XX веках является становление собственно научных методов и школ в литературоведении.

Литературоведческие методы и школы:

1) мифологическая школа возникла в эпоху романтизма. Философской основой школы стала эстетика Ф. Шеллинга и братьев Шлегель, воспринимающих мифологию как натуральную религию. Окончательно мифологическую школу теоретически оформили братья Я. и В. Гримм в работе «Немецкая мифология». Для мифологической школы является характерным представление о мифах как о «необходимом условии и первичном материале для любого искусства», как о «ядре, центре поэзии». Согласно теории братьев Гримм, народная поэзия имеет божественное происхождение, из мифа в процессе эволюции возникли сказки, песни, легенды и др., фольклор – «бессознательное и безличное творчество народной души». В России принципы этимологического изучения мифов оригинально разработали Ф. Буслаев, А. Афанасьев («Поэтические воззрения славян на природу»);

2) биографический метод – это способ изучения литературы, при котором биография и личность писателя рассматриваются в качестве определяющих моментов художественного творчества (Шарль Сент-Бёв);

3) культурно-историческая школа. У её истоков стоял французский философ, эстетик, теоретик литературы и искусства Ипполит Тэн. Он сформулировал важнейший принцип культурно-исторической школы – триаду «раса» – «среда» – «момент». Историзм. К заслугам этой школы относятся: 1) вклад в разработку историко-генетической методологии; 2) попытка создания истории национальных литератур; 3) подготовка принципов сравнительно-исторического литературоведения; 4) пополнение большого историко-культурного материала, опыта текстологического анализа произведений и научного источниковедения;

4) сравнительно-исторический метод – это научно-методологическая концепция, с помощью которой путем сравнения определяется общее и отличительное в литературных явлениях, достигается познание разных исто-

рических этапов развития одного и того же явления или двух разных сосуществующих явлений. Сравнительно-исторический метод = компаративизм;

5) психологическая школа – основным предметом изучения у ее представителей является внутренняя сторона художественного творчества – мотивы души автора, способствующие рождению нового произведения, а также процессы, происходящие в сознании читателя во время знакомства с произведением (В. Вундт, А. Потебня). В белорусском литературоведении – А. Боборека, И. Замотин, М. Касперович и др.;

6) духовно-историческая школа – стремилась к синтезу духовно-исторического и психологического объяснений литературы;

7) формальный метод – это теоретическая концепция, утверждающая взгляд на художественную форму как на категорию, определяющую практически всю специфику художественной литературы;

8) социологический метод – концепция, согласно которой развитие литературы чрезвычайно сильно обусловлено социологическими (общественными) факторами. Зависимость литературы от общества. В России – вульгарный социологизм. Представители вульгарного социологизма считали, что литературное творчество во всех его проявлениях, вплоть до индивидуального стиля писателя, самым непосредственным образом зависит от экономических отношений в обществе, а также от классовой принадлежности писателя. Они отождествляли содержание и цели художественной литературы с содержанием и целями общественных наук, превращая тем самым литературу в «образную иллюстрацию к социологии».

### **Развитие литературоведческой мысли в Беларуси**

Самые первые попытки теоретического осмысления литературы связаны с творчеством Ф. Скорины, его рассуждениями о притче и её жанровой природе.

Теоретико-литературные вопросы присутствовали и в творчестве Л. Зизания («Грамматика словенска...»), М. Смотрицкого («Грамматика словенския правилная синтагма»), М. Сорбевского («Курс поэтики»). Рассуждения этих авторов в первую очередь касались вопросов стихосложения.

На очередном этапе национального возрождения, в начале XX века большой вклад в развитие отечественной теоретико-литературной мысли внес М. Богданович («Глыбы и слои»). В своих научных статьях он говорил о соотношении метра и ритма, метра и рифмы. Он также является автором теоретического очерка о сонете («Сонет»).

Программными для развития белорусской литературы и театра стали работы М. Горецкого, в частности, статьи «Наш театр» (1913), «Рассуждения и мысли» (1914). Именно Максимом Горецким был создан первый учебник «История белорусской литературы», в котором сделан концептуальный анализ литературного процесса Беларуси этого периода.

Попытку создать своё собственное направление в анализе литературных произведений произвел профессор И. Замотин. Эта задача была связана с разработкой им теории 4 синтезов (сочетания при анализе художественного произведения генетического, формально-художественного, социологического и идеологического подходов).

Первая треть XX века в белорусском литературоведении характеризуется воздействием вульгарного социологизма (Лукаш Бенде и др.). Попытки преодолеть вульгарное социологизаторство в литературно-критической деятельности предприняли И. Замотин, А. Боборека и др.

Для второй половины XX века свойственна тенденция к возвращению к принципам художественности, эстетизма, прочтению литературы с новых временных позиций (А. Адамович («Масштабность прозы: уроки творчества Кузьмы Черного», «Белорусский роман», «Браму скарбаў сваіх адчыняю...» и др.), Г. Берёзкин «Аркадий Кулешов» и др.).

Современное литературоведение и теория литературы представлены именами Д. Бугаева, О. Лойко, А. Андреева, Т. Шамякиной, Г. Тычко, П. Васюченко, О. Шинкоренко, И. Шевляковой и др.

Белорусскими учеными и преподавателями подготовлен ряд пособий по теории литературы для студентов-филологов вузов. Так, уже 5 переизданий претерпел учебник «Введение в литературоведение» М. Лазарука и Е. Ленсу. Большими достижениями в области белорусского литературоведения являются «Поэтический словарь» и «Теория литературы в терминах» (2001) В. Рагойши. На сегодняшний день существуют пособия по теории литературы О. Р. Хомяковой (2013) [61], В. Яцухно [64; 65] и др.

## 1.2 ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### 1.2.1 Специфика художественной литературы. Литературное произведение как художественное единство

#### Понятие предмета литературы. Общее определение художественности. Критерии художественности

Слово «искусство» многозначно (существует около 50 определений). Мы же под «искусством» будем иметь в виду художественную деятельность, а также то, что является ее результатом (произведение). В качестве художественного творчества искусство было отделено от искусства в более широком значении (как умения, мастерства, ремесла) в XIX веке. Уже Гегель подчеркивал принципиальную разницу между искусно сделанными вещами и произведениями искусства.

Для искусства как одного из явлений общественного сознания характерно наличие творческого, созидательного начала. Творчество – это одухотворенная, инициативная деятельность людей во имя сохранения, укрепления и приумножения существующих ценностей. Наиболее полно реализуются творческие импульсы в сферах общественно значимой деятельности: научной, производственно-технической, государственно-правовой, философской, художественной. Неслучайно искусство называют художественным творчеством.

Искусство – явление, прежде всего, эстетическое. Его сфера – созданные творческими усилиями людей произведения, предназначенные для эстетического восприятия.

Искусство познает мир через сферу чувств, эмоционального, духовного и с помощью художественного образа. Искусство – не фотография, а воспроизведение, моделирование действительности с определенной точки зрения. В произведении действительность отражена не полностью, не все ее стороны, а лишь определенный аспект, выбраны те или иные подробности, дано то или иное освещение, та или иная оценка изображаемого автором, его сознанием.

Искусство ориентировано и направлено на создание и приумножение ценностей. Для него также характерна художественность в широком смысле как категория, которая выражается:

- а) включенностью произведения в сферу искусства;
- б) в ярком и последовательном раскрытии в произведении свойств и черт искусства. Т. е., художественность присутствует там, где автор полностью раскрыл свой талант, т. е. решил творческие задачи, позитивно значимые для культуры данного народа и всего человечества.

Материальный носитель образности в литературе – слово, получившее письменное воплощение. В связи с этим традиционно литературу называют

искусством слова. Художественная литература многопланова. В ее составе выделяют две стороны:

- 1) выдуманная предметность, образы «несловесной» реальности;
- 2) собственно речевые конструкции.

Последний аспект литературы двупланов. Здесь речь представлена: во-первых, как средство изображения (материальный носитель образности), как способ оценки «несловесной» реальности;

во-вторых, как предмет изображения (кому-то принадлежат высказывания и кого-то характеризуют);

в-третьих, только в литературе человек – говорящее существо (в литературных произведениях встречаются рассуждения героев на философские, религиозные, политические, исторические темы). Благодаря подобным высказываниям литература напрямую осваивает процессы мышления людей и их эмоции, сохраняет их духовные и интеллектуальные отношения, что не дано «несловесным» искусствам.

Специфика изобразительного (предметного) начала в литературе предопределена тем, что слово является условным знаком, оно не похоже на предмет, который им определяется. Словесные картины, в отличие от живописных, скульптурных, сценических, является невещественными. Другими словами, в литературе присутствует изобразительность, но нет прямой наглядности изображения. Обращаясь к видимой реальности, писатель в состоянии дать ее косвенное, опосредованное воспроизведение. Писатели обращаются к нашему воображению, а не к прямому читательскому восприятию.

Невещественность словесной ткани определяет изобразительное богатство литературных произведений, поскольку словом можно обозначить абсолютно все, что находится вокруг читателя.

Являясь невещественными и лишенными наглядности, словесно-художественные образы вместе с тем апеллируют к зрению читателя. Эта сторона литературных произведений называется словесной пластикой. Живописание посредством слов организуется больше по законам воспоминаний о виденном. В этом смысле литература – «зеркало другой жизни» видимой реальности, а именно – ее нахождения в человеческом сознании.

В литературных произведениях не менее важны и непластические начала образности: сфера психологии и мыслей персонажей, лирических героев, повествователей, воплощающаяся в диалогах и монологах.

В. Хализев, автор одного из учебников по «Теории литературы» дал общее определение художественности. По его мнению, «словом “художественность” обозначается, во-первых, включенность произведения в сферу искусства или, по крайней мере, причастность ей, во-вторых – яркое, последовательное и широкое раскрытие в произведении свойств и черт искусства. Художественность (во втором значении слова) наличествует там,

где автор сполна проявил свою творческую одаренность, где ярко сказался нашедший себя талант. Будучи необходимым условием успешной деятельности в области искусства, талант вместе с тем не составляет единственной предпосылки появления произведений, отмеченных художественностью» [59, с. 53]. Исследователь подключает к своим рассуждениям мнение И. А. Ильина. Он пишет: «По словам И. А. Ильина, талант как таковой еще не знаменует “полноты художественного дара”: он насущен, но не самоценен, ибо способен сочетаться со “сквозняком в душе”, и добавим, с нечувствием, безмыслием, безволием и иными негативными чертами. Призвание таланта, полагает Ильин, – осуществлять и выразить “творческое созерцание, т. е. воплощать в произведениях духовный опыт, обладающий значительностью и глубиной”. Говоря об этом, философ прибегает к таким выражениям, как “духовное прозрение”, “ясновидение художественного предмета”, “обостренная отзывчивость”» [24, с. 271]. Художественные достоинства произведений, говоря иначе, определяются не только мерой одаренности автора, но и направленностью его деятельности на решение творческих заданий, позитивно значимых для культуры данного народа и всего человечества.

#### **Художественность и образность. • Функции и свойства художественного образа**

В широком смысле, художественный образ – это форма мышления в искусстве. В более узком значении художественный образ – это 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» [30].

Выделяют художественные образы первичные, т. е. зафиксированные прежде всего в художественном произведении как результат творчества художника, и вторичные – возникающие в сознании читателя, слушателя, зрителя. От первичных они отличаются тем, что существуют в сознании, а также своим содержанием, так как являются результатом интерпретации и оценки первичного образа.

Свойства художественного образа:

1) метафоричность и ассоциативность: художественный образ – иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое;

2) многозначность и недосказанность: образная мысль всегда многозначна. Она такая же богатая и глубокая по своему содержанию и значению,

как сама жизнь. Э. Хемингуэй говорил: «Художественное произведение как айсберг: небольшая часть его видна, а основная спрятана под водой». Это делает читателя активным, процесс восприятия произведения становится сотворчеством, дорисовкой образа;

3) индивидуализированное обобщение и типизация: первое раскрывает в конкретно-чувственной форме сущностное для ряда явлений. Характерно для классицизма – художественное обобщение путем выделения и абсолютизации характерной черты героя; для романтизма – идеализация, обобщение путем воплощения идеалов; а для реализма характерна типизация – художественное обобщение через индивидуализацию отбора сущностных черт личности;

4) единство мысли и чувства, рационального и эмоционального: художественный образ связывает воедино сознание и эмоции;

5) единство объективного и субъективного: в образ входит не только «материал» действительности, но и отношение к ней автора;

б) оригинальность: образ неповторим, как неповторимы и сами авторы произведений искусства.

### **Понятие о литературном процессе. Стадии литературного развития. История литературы и литературная традиция**

Литературный процесс – исторически и социально обусловленное существование, функционирование и эволюция литературы как в определенную эпоху, так и на всём протяжении истории нации, страны, региона, континента, мира. Во-первых, термином обозначается литературная жизнь определенной страны и эпохи (во всей совокупности её проявлений и фактов), во-вторых, многовековое развитие литературы в глобальном, мировом масштабе.

Литературно-художественное развитие – процесс динамичный, стабильный, но разнокачественный. Он существует, развивается благодаря появлению произведений писателей, переизданию произведений (других форм их бытования), читательским реакциям на произведения (критические отзывы на них, публикации в печати), суждениям о произведениях самих писателей и их коллег, деятелей культуры и искусства, творческим программам литературных направлений и школ. Всё это – неотъемлемая часть литературного процесса, его составляющие, компоненты. Вместе с тем, литература тесно взаимодействует с другими видами искусства, с течениями философской мысли, связана с общественно-политическими движениями, поэтому в определенные эпохи литературный процесс существенно изменяется, обновляется. Факторами, обуславливающими литературный процесс, являются воздействие общественной жизни, предыдущие литературные традиции, художественный опыт других народов и т. д.

### **Этапность в развитии искусства, специфика литературных этапов и стадий как явлений культуры.**

Литературный процесс эпохи представляет собой совокупность вновь созданных произведений (включая шедевры словесного искусства и посредственную, эпигонскую, массовую литературу), их публикаций и обсуждений (прежде всего литературной критикой), творческих программ, актов литературной борьбы. Функционирование ранее созданных произведений также является аспектом литературного процесса данной эпохи. Художественная литература взаимодействует с другими видами искусства и внехудожественными формами культуры (обряды и ритуалы, повседневный быт с соответствующими им предметностью и поведением), религиозным сознанием, течениями философской мысли, общественно-политическими движениями как гранями литературного процесса в каждую из эпох.

Литературный процесс (второе значение термина) в масштабе всемирно-историческом является специфической частью общественно-исторического процесса. Попыты соотнесения развития литератур с общественно-экономическими формациями. Специфичность этапов литературного творчества как явлений культуры.

В качестве основной единицы периодизации литературного процесса используется введенное И. Г. Неупокоевой понятие литературной эпохи. Литературная эпоха – это целостная система, в которой взаимодействуют многообразные силы литературного «ряда» – художественные методы, литературные направления и течения, художественные стили.

Стадии литературного процесса привычно мыслятся как соответствующие тем этапам истории человечества, которые с наибольшей отчетливостью и полнотой явили себя в странах западноевропейских: литературы древние, средневековые и литературы Нового времени с их собственными этапами (Возрождение, барокко, классицизм, Просвещение, романтизм, реализм, модернизм).

В русской науке 1970-х гг. (М. Б. Храпченко, И. Г. Неупокоева и др.) была высказана идея единства и закономерности общественно-исторического процесса в обосновании понятия «всемирная литература». Она получила развитие в трудах Н. И. Конрада, посвященных сопоставлению западных и восточных литератур [35]. Особое внимание ученый уделяет эпохе Возрождения как одной из наиболее значимых стадий в развитии мировой общественной мысли; однако вопрос о Возрождении в России, в странах Востока является дискуссионным. Большинство современных ученых исходят из необходимости признания неповторимости и уникальности каждой национальной литературы, ее истории, вариативности таких стадий и направлений в искусстве, как Возрождение, барокко, классицизм, романтизм и др.

Новый подход к пониманию стадийности в развитии литератур формируется в работах 1980–90-х гг., посвященных проблемам истори-

ческой поэтики. С. С. Аверинцев, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов и др. выделили три стадии литературного развития: ритуально-мифологическая архаика (дорефлексивный традиционализм); ориентация литературы на риторическую культуру (рефлексивный традиционализм); свободное от жанрово-стилевых канонов, индивидуально-личностное творчество [35].

**Первая стадия** – это «архаический период», где безусловно влиятельна фольклорная традиция. Здесь преобладает мифопоэтическое художественное сознание и еще отсутствует рефлексия над словесным искусством, а потому нет ни литературной критики, ни теоретических штудий, ни художественно-творческих программ. **Вторая стадия** литературного процесса, начало которой положила литературная жизнь Древней Греции середины I тысячелетия до н. э., которая продолжалась до середины XVIII в., и отмечена преобладанием традиционализма художественного сознания и «поэтики стиля и жанра». В рамках этой второй стадии выделяются два этапа, рубежом между которыми явилось Возрождение (речь идет по преимуществу об европейской художественной культуре). На втором из этих этапов, пришедшем на смену средневековью, литературное сознание делает шаг от безличного начала к личному (хотя еще в рамках традиционализма); литература в большей мере становится светской. **Третья стадия**, начавшаяся с эпохи Просвещения и романтизма, – эпоха «индивидуально-творческого художественного сознания», «поэтики автора», освободившегося от всевластия жанрово-стилевых предписаний риторики; эпоха индивидуально-авторских стилей.

### 1.2.2 Анализ произведения искусства в аспекте стиля

**Проблема стиля в современном литературоведении. Стиль как «тело смысла» (Г. Риккерт). Стиль как доминанта художественной формы. Слагаемые стиля (лексика, синтаксис, композиция, интонация, ритм)**

В литературоведении выдвинуто достаточное количество разнообразных теорий, каждая из которых по-своему объясняет процессы художественного творчества. Главным объектом пристального аналитического изучения для литературоведения, лингвистики, эстетики, искусствознания выступает конечный результат всякой творческой деятельности – эстетический объект, созерцаемый как целостный и завершенный [59, с. 16–18]. Именно категория стиля, связывающая объективную и субъективную стороны художественного произведения, позволяет объяснить его художественность, то есть целостность.

В отечественном литературоведении представлен целый ряд работ, содержащих теоретическую разработку проблемы стиля. Исследования

В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, А. Н. Соколова, Г. Н. Пospelова, А. В. Чичерина, Ю. И. Минералова, А. Б. Есина и др. составляют концептуально обоснованную теорию стиля и отвечают современным потребностям изучения художественной литературы [18; 19; 27; 36; 45; 55].

«Стиль есть художественная закономерность, объединяющая в качестве его носителей все элементы формы художественного целого и определяемая в качестве его факторов идейно-образным содержанием, художественным методом и жанром данного целого» [44, с. 130].

«Литературный стиль – целостное единство всех принципов художественной изобразительности и выразительности (предметной, композиционной, словесной), вполне соответствующее особенностям идейного содержания произведения, закономерно исторически возникающего в национальной литературе определенной эпохи ее развития и могущее повториться в творчестве одного или нескольких писателей того или иного течения» [9, с. 123].

«Стиль – эстетическая общность всех сторон и элементов произведения, обладающая определенной оригинальностью» [22, с. 103].

Во всех предложенных определениях в качестве обязательной характеристики подчеркивается признак единства, цельности. Вопрос о составе этого единства, о границах стиля в пределах произведения решается неоднозначно. В литературоведении можно выделить две противоположные позиции на проблему границ стиля. Одни ученые (А. Н. Соколов, Г. Н. Пospelов, В. В. Курилов, М. М. Гиршман, А. Б. Есин и др.) видят в стиле свойство художественной формы, другие (Л. Тимофеев, Л. Новиченко и др.) включают в состав стиля содержание и форму литературных произведений.

Итак, стиль – это структурная закономерность художественной формы, создающая ее своеобразие и целостность.

Категория стиля ориентирована на восприятие в первую очередь не мыслей, но самого человека с только ему присущей духовной структурой. Что касается мыслей и идей, то они значимы лишь постольку, поскольку раскрывают духовную природу личности, «тело смысла» (по удачному выражению П. Риккерта). Ю. М. Лотман полагал: «Одно и то же жизненное содержание может быть (...) передано несколькими способами, причем каждый из них образует замкнутую систему – стиль» [33, с. 143].

Жизненный опыт писателя, его биография, мировоззрение, культура, другими словами, его индивидуальность проявляются в художественном произведении. Каждый писатель своим произведением должен рассказывать читателю о чем-то новом, рассказывать убедительно и ярко, чтобы перед читателем раскрылись новые горизонты, новые особенности жизни, внутреннего мира человека. Этой цели писатель может достичь только в том случае, если он владеет оригинальным видением мира, имеет свой взгляд на жизнь, свои мысли о разных явлениях действительности. Неповторимая художественная особенность восприятия писателем мира

проявляется во всех моментах его творчества, в выборе тем и их идейно-эмоциональном освещении, в особенностях сюжетопостроения и образно-языковой структуре произведений, в их композиции. Таким образом, каждый писатель имеет свою индивидуальную манеру письма, именуемую стилем.

Из истории формирования категории стиля:

1) от греч. *Stylos* – первоначально палочка (стилос) для писания на восковой дощечке, один конец которой был заостренным, второй – в виде лопатки;

2) почерк человека (виды почерков, форма букв и написание, трактовка их психологией);

3) сама манера письма, особенности языка, построения предложений и т. д. (лингвистическая трактовка: публицистический, художественный, официально-деловой и др.);

4) как литературоведческая категория «стиль» признает такое сравнение: «это человек». Но в литературоведении этот термин многозначен: стиль произведения, стиль писателя, стиль древней литературы, стиль романтизма и т. д. Это понятие служит для обозначения особенностей художественного произведения, творчества писателя, литературы определенной эпохи и определенного литературного направления или течения.

**Стилеобразующие факторы (мировоззрение писателя, его индивидуальный жизненный опыт; особенности исторической эпохи; художественные традиции; содержание произведения; жанр; ориентация на определенного читателя)**

Стилеобразующие факторы. Стиль определяется:

– особенностями индивидуального человеческого характера, темперамента;

– талантом, характером дарования (то, что заложено природой; творческие династии);

– жанром художественного произведения;

– художественным методом, используемым писателем;

– мировоззрением (всей системой социально-политических, философских, нравственно-этических взглядов). К каким бы проблемам не обращался писатель, он будет их решать, исходя из единой в своей основе точки зрения на действительность. Любые изменения в мировоззрении писателя сразу отражаются на его стилевой манере (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и др.). Художественный стиль – явление не статичное. Он вырабатывается не сразу, формируется со временем, создаётся и совершенствуется в процессе изучения писателем жизни и овладения сокровищами культуры.

Таким образом, понятие стиля важно, потому что позволяет проследить творчество писателя в развитии, осмыслить его самобытность, неповторимость, представить целостную картину творчества.

### Типологии стилей

В древнерусской литературе (принадлежащей типу литератур средневековых) наблюдались тенденции, аналогичные тем, которые уже были отмечены в литературах Запада. Вместе с тем, по своим внутренним законам литературное творчество этого периода – совсем иное и отличное от представлений о нем в Новое время.

На этом вопросе особо останавливается Д. С. Лихачев: «Несмотря на то что мы знаем много древнерусских писателей поименно... творчество в Древней Руси имело менее “личностный” характер, обладало некоторыми общими чертами с фольклорным творчеством.

Так, например, хотя индивидуальные стили и имелись в древнерусской литературе (существование их нельзя отрицать: стиль Мономаха, стиль Грозного, стиль Максима Грека, стиль Елифания Премудрого имеют своеобразные, только им присущие черты), однако выражены они слабее, чем в новой русской литературе» [32, с. 123].

Исследователь разработал основополагающую в методологическом плане теорию «литературного этикета», доказав, что это прежде всего «единая нормативная система, как бы предустановленная, стоящая над автором», сочетающая в себе «этикет миропорядка, этикет поведения и этикет словесный».

Но нет сомнения, что такая – «этикетная» – литература входит в область творчества: «Перед нами творчество, а не механический подбор трафаретов, – творчество, в котором писатель стремится выразить свои представления о должном и приличествующем, не столько изобретая новое, сколько комбинируя старое».

В петровское время крупнейший из преподавателей риторики Феофан Прокопович, профессор Киево-Могилянской академии, освещал в своих главных трудах традиционные вопросы, связанные с формой, – на уровнях речевого выражения и специфики литературных жанров. Стилю он придавал прежде всего общее значение, оценивая речь с позиций правильности и выразительности.

Но и в древнерусской литературе уже имело место «противоположное» начало, «как бы некий противовес – это стремление к конкретности, к преодолению канонов, к реалистическому изображению действительности».

Стилистические каноны и условности нарушались в период расцвета традиционалистской культуры – в эпоху классицизма. А. Д. Оришин, например, с полным основанием опровергает поверхностное представление о Ломоносове исключительно как о «создателе нормативной стилистики».

По справедливому замечанию исследователя, «неповторимая индивидуальность ломоносовского стиля проявляется не столько в следовании этим нормам, сколько в стихийном отклонении от них».

Соответственно в поэтике знаменитой «Оды на день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Государыни Императрицы

Елисаветы Петровны 1747 года» М. В. Ломоносова отсутствие лирического «я» как персонализированного образа автора, предустановленное теорией классицизма, художественно «компенсируется» особой ломоносовской метафористикой, преображающей даже самый отвлеченный (по причине своей «высокости»), недоступный «простому слову» образ Елисаветы в чувственно материализованный и жизненно узнаваемый. Это происходит ассоциативно, через связанные с самим поэтом биографические реалии: «Твои щедроты ободряют // Наш дух и к бегу устремляют, // Как в понт пловца способный ветер // Чрез яры волны порывает, // Он брег с весельем оставляет; // Летит корма меж водных недр».

Именно Ломоносов в «Риторике» высказал мысль о «силе воображения» как «душевном даровании», которое войдет в понятие индивидуального стиля в последующие культурные эпохи.

Ориентация на «чувствительность» в литературе сентиментализма, при сохранении рациональной установки, значительно продвинула формирование индивидуального стиля, обогатив это понятие новым содержанием. «Для писателей, связанных с сентиментализмом, – пишет Н. Д. Кочеткова, – воображение начинает представлять как важнейший компонент творчества, содержащий в известной степени интуитивное начало, не поддающееся логическому анализу. Соответственно, первостепенное значение придается эмоциональному воздействию искусства» [26].

Г. А. Гуковский, Л. Я. Гинзбург, А. В. Михайлов, И. В. Карташова, О. Б. Вайнштейн и др. показали, как реализуется индивидуальный стиль в романтизме – литературном направлении, где «вкус к бесконечности единичного» и к «процессу» развития идеи (Новалис) разрушает логическую нормативность в ее конечных результатах [35, с. 101]. «Помыслить непосредственно жизнь без заслона риторических формул и логических определений было сверхзадачей романтиков, и на этом пути их ожидали подлинные находки. Центральное романтическое устремление – иметь дело с самой реальностью и в то же время сохранять за собой свободу рефлексии и воображения».

В эстетике актуализуется философско-эстетическое представление Аристотеля о роли подражания как инструмента познания (от «уразумленной природы» в классицизме – к органическому синтезу объективного и субъективного).

В статье И. В. Гете «Простое подражание природе. Манера. Стиль» (1789) прослеживается двуединство внешнего и внутреннего через «подражание», «манеру» и – вершинное их воплощение – стиль, «высшую степень, которой когда-либо достигало и когда-либо сможет достигнуть искусство». «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера – на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших

твердых познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах».

Более узкое понимание «манеры» предложено Г. В. Ф. Гегелем в «Лекциях по эстетике», разработанных в основном в 1820-е годы. «Манера» уже отделена им от «спокойного утверждения сущего» (Гете) и представляет «принадлежащий лишь данному субъекту способ восприятия и случайное своеобразие исполнения...».

Гегель вновь утверждает целесообразность «примирения субъективной свободы и субстанционального начала» – так, чтобы «не было никакого разлада между ними»: «Оригинальность, с одной стороны, открывает нам подлинную душу художника, а с другой стороны, не дает нам ничего иного, кроме природы предмета, так что это своеобразие художника выступает как своеобразие самого предмета и проистекает из него в такой же мере, как и предмет из продуктивной деятельности субъекта».

Индивидуальный стиль в произведениях отечественных художников-реалистов начиная с середины 1820-х годов предполагает рождение слова «от ситуации и от субъекта»: «в риторической литературе писатель приходит к реальности через слово, в реалистической литературе XIX века – к слову через реальность и ее правду».

Как пронизательно замечает Д. С. Лихачев относительно поэтических жанров, «слова в поэтической речи не лишаются и не меняют своих значений, обычно фиксирующихся в словарях».

Напротив, сохранение этих значений является непременным условием существования некоего «прибавочного элемента», создающегося контекстом поэтической речи». «Прибавочный элемент» – это и есть художественное выражение неповторимой авторской индивидуальности, рождаемой, с одной стороны, из стремления «преодолеть смысловую и эмоциональную изолированность слова», а с другой – из «искусства преодоления слова», преодоления обычного, «расхожего» его смысла и вскрытия в слове его «сверхсмысловой» сущности».

Понятие авторской самобытности, таким образом, не означает тотального размежевания с риторической культурой: «Абсолютная новизна не имеет стиля» (И. Ю. Подгаецкая). Поэтизмы, «слова-сигналы» в этом случае оказываются на пересечении стилей эпох или больших лирических тем и собственно авторского способа применения их в новом, «непривычном» окружении.

Как быть, например, с такими эстетически кодифицированными словами, обладающими «сверхзначениями, широкими образными смыслами», как «море», «волна», «чёлн», «парус», «недозрелый плод», «странник», «пловец», «созерцание», «душа», «воспоминание», «мечта», «слезы» и т. п., в поэзии романтиков?

При каких условиях их правомерно считать слагаемыми индивидуального стиля? Анализируя данный словесный ряд, И. Ю. Подгаецкая

приходит к выводу, что индивидуальный стиль развивается «и в русле, и одновременно “по ту сторону” ключевых слов...».

В этом смысле характерно распространенное заблуждение относительно поэтического стиля Н. А. Некрасова. Декларируемая Некрасовым начиная со второй половины 1840-х годов ориентация на «эмпирию» жизни («поворот к правде»), не была бы воспринята как эстетически действенная вне ее подразумеваемой связи с традиционалистской культурой. Воспринятые органически «понятия чужой жизни, выдаваемые за понятия своей жизни» (Белинский), не только не обеднили, но, напротив, обогатили и упрочили поэзию Некрасова фундаментом культуры, в которой сплелись и классицистические, и сентиментально-романтические компоненты, действительно сделавшиеся «общими местами», но при этом не утратившие своей человеческой значимости и самоценности.

Как лирик, Некрасов реализовывал классический принцип, обозначенный Аристотелем и сводящийся к тому, что слова «поэтического», «изукрашенного» стиля действуют на слушателя до тех пор, пока воспринимаются естественно: «...естественное способно убеждать, а искусственное – напротив».

Именно поэтому, как отмечает К. И. Чуковский, в лирике Некрасова есть жанры, «не требующие... вещественной лексики». Чуковский имеет в виду такие «шедевры Некрасова, как «Родина», «Муза», «Элегия», «Смолкли честные...» и др. Эти произведения «высокого, патетического стиля», по мнению исследователя, обладают особой поэтикой: «...ему нужна была... поэтика, нисколько не схожая с той, которую он культивировал в других своих жанрах, – поэтика отвлеченных понятий, иносказаний, метафор, фигур». «Обобщенный характер» понятий, требующих отвлеченной лексики, подчеркнут и графически – употреблением заглавной буквы: «Чрез бездны темные Насилия и Зла...»

Нельзя не согласиться с К. И. Чуковским в том, что «стиль здесь совершенно иной, чем, например, в “Извозчике”, “Филантропе”, “Свадьбе” и других повествовательных стихах».

Исходя из проблемы индивидуального стиля в новейшем понимании, литература XX века осмысливается через сеть взаимодействий «своего» и «чужого» слова, вследствие чего актуализуется роль влияний, заимствований, стилизаций, «перепевов» и всего, что принято объединять понятием «интертекстуальность».

«Прибавочный элемент», о котором пишет Д. С. Лихачев, персонифицируется в «стилевой доминанте», «моменте стиля» или «знаке стиля» – как приметах стиля индивидуального. Эти особые «приметы» выявляются на семантическом, лексическом, интонационном, метрическом, синтаксическом и иных уровнях текста.

Так, «приметами» лермонтовского стиля стали «трехсложные размеры, сочетание разностопных строк, использование дактилической или

одной лишь мужской рифмы, резкость интонационной гаммы, контрасты ультрамелодического и дисгармонического стиха». «Приметами» стиля И. Бродского – объемность лирических текстов, сложные синтаксические конструкции, поэтика ассоциаций, аллюзий, тенденция к разрушению формы и т. д.

Проницательным филологом в определении «доминанты» стиля был Гоголь. Так, в поэзии Державина он отметил то, что создает ее неповторимый художественный облик: «Все у него крупно.

Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомическим ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что бы никто не отважился, кроме Державина». Классическим стало определение Гоголем пушкинского «классического» стиля: «Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».

Г. Н. Пospelов отметил возможные отклонения от эстетического вкуса и чувства меры в стиле, что делает его «гипертрофированным в том или ином отношении»: например, «излишняя склонность Кюхельбекера, в его ранней гражданской лирике и драматургии, к нагромождению тяжеловесных «славянизмов». Возможна и другая крайность: в стиле Ф. В. Булгарина современники единодушно отмечали гладкость, унифицированность, безликость «слога». Развивая мысль И. Ю. Подгаецкой, можно сказать, что не только «абсолютная новизна», но и абсолютная узнаваемость, банальность слововыражения «не имеют стиля». Показателен отзыв о романе «Димитрий Самозванец» в альманахе «Денница» (на 1831 год): «Но не один вымысел, самое исполнение скучно в романе по своей монотонности, по бесцветию слога, или лучше, по отсутствию слога; это механическое, не изящное искусство; это анатомический препарат, а не живое создание».

А. Н. Соколов, Г. Н. Пospelов и другие теоретики литературы предлагают различать «стиль» и «творческую манеру» автора, исходя при этом из их естественной взаимосвязанности: «Стиль всегда осуществляется в определенной индивидуальной творческой манере или же разных манерах... Вопрос заключается в том, способствует ли индивидуальная творческая манера отдельного писателя реализации внутренних закономерностей стиля... исторически обусловленных... или же она препятствует такой реализации...» [9; 44]. Соответственно «стиль произведений... во всей полноте и совершенстве своей реализации выступает как некий эстетический идеал художественного творчества». К этому выводу можно присоединить заключение И. Ю. Подгаецкой: «Индивидуальный стиль – это такой способ организации словесного материала, который, отражая художественное видение автора, создает новый, только ему присущий образ мира».

### 1.2.3 Анализ произведения искусства в аспекте рода и жанра

**Общие принципы разграничения литературных родов (предмет изображения, форма выражения и место авторского «я» по отношению к изображаемому, объективное и субъективное, объем произведения, сюжетность, повествовательность, особенности конфликта, изображение характера, предметность, детализация, хронотоп, особенности композиции, язык). «Двухродовые образования» (Б. О. Корман)**

Словесно-художественные произведения издавна принято объединять в три большие группы, именуемые литературными родами. Это *эпос*, *драма* и *лирика*. Хотя и не все созданное писателями (особенно в XX веке) укладывается в эту триаду, она поныне сохраняет свою значимость и авторитетность в составе литературоведения.

О родах поэзии рассуждает Сократ в третьей книге трактата Платона «Государство». Поэт, говорится здесь, может, во-первых, впрямую говорить от своего лица, что имеет место «преимущественно в дифирамбах» (по сути это важнейшее свойство лирики); во-вторых, строить произведение в виде «обмена речами» героев, к которому не примешиваются слова поэта, что характерно для трагедий и комедий (такова драма как род поэзии); в-третьих, соединять свои слова со словами чужими, принадлежащими действующим лицам (что присуще эпосу).

Сходные суждения о родах поэзии высказаны в третьей главе «Поэтики» Аристотеля. Здесь коротко охарактеризованы три способа подражания в поэзии (словесном искусстве), которые и являются характеристиками эпоса, лирики и драмы: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» [5].

В подобном же духе – как типы отношения высказывающегося («носителя речи») к художественному целому – роды литературы неоднократно рассматривались и позже, вплоть до нашего времени. Вместе с тем в XIX в. (первоначально – в эстетике романтизма) упрочилось иное понимание эпоса, лирики и драмы: не как словесно-художественных форм, а как неких умопостигаемых сущностей, фиксируемых философскими категориями: литературные роды стали мыслиться как типы художественного содержания. Тем самым их рассмотрение оказалось отторгнутым от поэтики (учения именно о словесном искусстве). Так, Шеллинг лирику соотнес с бесконечностью и духом свободы, эпос – с чистой необходимостью, в драме же усмотрел своеобразный синтез того и другого: борьбу свободы и необходимости. А Гегель (вслед за Жан-Полем) характеризовал эпос, лирику и драму с помощью категорий «объект» и «субъект»:

эпическая поэзия – объективна, лирическая – субъективна, драматическая же соединяет эти два начала. Благодаря В. Г. Белинскому как автору статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) гегелевская концепция (и соответствующая ей терминология) укоренились в отечественном литературоведении.

В XX в. роды литературы неоднократно соотносились с различными явлениями психологии (воспоминание, представление, напряжение), лингвистики (первое, второе, третье грамматическое лицо), а также с категорией времени (прошлое, настоящее, будущее).

Однако традиция, восходящая к Платону и Аристотелю, себя не исчерпала, она продолжает жить. Роды литературы как типы речевой организации литературных произведений – это неоспоримая надэпохальная реальность, достойная пристального внимания.

На природу эпоса, лирики и драмы проливает свет теория речи, разработанная в 1930-е годы немецким психологом и лингвистом К. Бюлером, который утверждал, что высказывания (речевые акты) имеют три аспекта. Они включают в себя, во-первых, *сообщение* о предмете речи (репрезентация); во-вторых, *экспрессию* (выражение эмоций говорящего); в-третьих, *апелляцию* (обращение говорящего к кому-либо, которое делает высказывание собственно действием). Эти три аспекта речевой деятельности взаимосвязаны и проявляют себя в различного типа высказываниях (в том числе – художественных) по-разному. В лирическом произведении организующим началом и доминантой становится речевая экспрессия. Драма акцентирует апеллятивную, собственно действенную сторону речи, и слово предстает как своего рода поступок, совершаемый в определенный момент развертывания событий. Эпос тоже широко опирается на апеллятивные начала речи (поскольку в состав произведений входят высказывания героев, знаменующие их действия). Но доминируют в этом литературном роде сообщения о чем-то внешнем говорящему.

С этими свойствами речевой ткани лирики, драмы и эпоса органически связаны (и именно ими предопределены) также иные свойства родов литературы, способы пространственно-временной организации произведений; своеобразие явленности в них человека; формы присутствия автора; характер обращенности текста к читателю. Каждый из родов литературы, говоря иначе, обладает особым, только ему присущим комплексом свойств.

Деление литературы на роды не совпадает с ее членением на поэзию и прозу. В обиходной речи лирические произведения нередко отождествляются с поэзией, а эпические – с прозой. Подобное словоупотребление неточно. Каждый из литературных родов включает в себя как поэтические (стихотворные), так и прозаические (нестихотворные) произведения. Эпос на ранних этапах искусства был чаще всего стихотворным (эпопеи античности, французские песни о подвигах, русские былины и исторические

песни и т. п.). Эпические в своей родовой основе произведения, написанные стихами, нередки и в литературе Нового времени («Дон Жуан» Дж. Н. Г. Байрона, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова). В драматическом роде литературы также применяются как стихи, так и проза, порой соединяемые в одном и том же произведении (многие пьесы У. Шекспира). Да и лирика, по преимуществу стихотворная, иногда бывает прозаической (вспомним тургеневские «Стихотворения в прозе»).

В теории литературных родов возникают и более серьезные терминологические проблемы. Слова «эпическое» («эпичность»), «драматическое» («драматизм»), «лирическое» («лиризм») обозначают не только родовые особенности произведений, о которых шла речь, но и другие их свойства. Эпичностью называют величественно-спокойное, неторопливое созерцание жизни в ее сложности и многоплановости, широту взгляда на мир и егоприятие как некоей целостности. В этой связи нередко говорят об «эпическом мирозерцании», художественно воплотившемся в гомеровских поэмах и ряде позднейших произведений («Война и мир» Л. Н. Толстого). Эпичность как идейно-эмоциональная настроенность может иметь место во всех литературных родах – не только в эпических (повествовательных) произведениях, но и в драме («Борис Годунов» А. С. Пушкина) и лирике (цикл «На поле Куликовом» А. А. Блока). Драматизмом принято называть умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, со взволнованностью и тревогой. И наконец, лиризм – это возвышенная эмоциональность, выраженная в речи автора, рассказчика, персонажей. Драматизм и лиризм тоже могут присутствовать во всех литературных родах. Так, исполнены драматизма роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», стихотворение М. И. Цветаевой «Тоска по родине». Лиризмом проникнуты роман И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», пьесы А. П. Чехова «Три сестры» и «Вишневый сад», рассказы и повести И. А. Бунина. Эпос, лирика и драма, таким образом, свободны от однозначно-жесткой привязанности к эпичности, лиризму и драматизму как типам эмоционально-смыслового «звучания» произведений.

Оригинальный опыт разграничения этих двух рядов понятий (эпос – эпическое и т. д.) в середине XX века предпринял немецкий ученый Э. Штайгер. В своей работе «Основные понятия поэтики» он охарактеризовал эпическое, лирическое, драматическое как явления стиля (типы тональности – Tonart), связав их (соответственно) с такими понятиями, как представление, воспоминание, напряжение. И утверждал, что каждое литературное произведение (независимо от того, имеет ли оно внешнюю форму эпоса, лирики или драмы) соединяет в себе эти три начала: «Я не уясню лирического и драматического, если буду их связывать с лирикой и драмой».

**Жанр. Жанры во внелитературных ситуациях. Жанры как видовая конкретность родовых категорий, вычленяемая по содержанию (способы изображения характеров) и по форме (тип композиции, сюжет, язык). Семантика жанра. Структура жанра. Историчность жанра. Жанр как «память искусства» (М. Бахтин). Функция эстетической коммуникации как основная функция жанра и отступления от устойчивых свойств жанра. Нарушения жанрового ожидания**

Литературные жанры – это группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы. Каждый из них обладает определенным комплексом устойчивых свойств. Многие литературные жанры имеют истоки и корни в фольклоре. Вновь возникшие в собственно литературном опыте жанры являют собою плод совокупной деятельности начинающих и продолжателей. Такова, например, сформировавшаяся в эпоху романтизма лиро-эпическая поэма. В ее упрочении сыграли весьма ответственную роль не только Дж. Байрон, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, но также их гораздо менее авторитетные и влиятельные современники. По словам В. М. Жирмунского, исследовавшего этот жанр, от больших поэтов «исходят творческие импульсы», которые позже другими, второстепенными претворяются в литературную традицию: «Индивидуальные признаки великого произведения превращаются в признаки жанровые». Жанры, как видно, надиндивидуальны. Их можно назвать индивидуальностями культурно-историческими [23].

Жанры с трудом поддаются систематизации и классификации (в отличие от родов литературы), упорно сопротивляются им. Прежде всего потому, что их очень много: в каждой художественной культуре жанры специфичны (хокку, танка, газель в литературах стран Востока). К тому же жанры имеют разный исторический объем. Одни бытуют на протяжении всей истории словесного искусства (какова, например, вечно живая от Эзопа басня); другие же соотнесены с определенными эпохами (такова, к примеру, литургическая драма в составе европейского средневековья). Говоря иначе, жанры являются либо универсальными, либо исторически локальными.

Картина усложняется еще и потому, что одним и тем же словом нередко обозначаются жанровые явления глубоко различные. Так, древними греками элегия мыслилась как произведение, написанное строго определенным стихотворным размером – элегическим дистихом (сочетание гекзаметра с пентаметром) и исполнявшееся речитативом под аккомпанемент флейты. Этой элегии (ее родоначальник – поэт Каллин VII в. до н. э.) был присущ весьма широкий круг тем и мотивов (прославление доблестных воинов, философские размышления, любовь, нравоучение). Позже (у римских поэтов Катулла, Проперция, Овидия) элегия стала жанром, сосредоточенным прежде всего на любовной теме. А в Новое время (в основном – вторая половина XVIII – начало XIX в.) элегический жанр благодаря Т. Грью и

В. А. Жуковскому стал определяться настроением печали и грусти, сожаления и меланхолии. Вместе с тем и в эту пору продолжала жить элегическая традиция, восходящая к античности. Так, в написанных элегическим дистихом «Римских элегиях» И. В. Гете воспеты радости любви, плотские наслаждения, эпикурейская веселость. Та же атмосфера – в элегиях Парни, повлиявших на К. Н. Батюшкова и молодого Пушкина. Слово «элегия», как видно, обозначает *несколько* жанровых образований. Элегии ранних эпох и культур обладают различными признаками. Что является собой элегия как таковая и в чем ее надэпохальная уникальность, сказать невозможно в принципе. Единственно корректным является определение элегии «вообще» как «жанра лирической поэзии» (этой мало что говорящей дефиницией не без оснований ограничилась «Краткая литературная энциклопедия»).

Подобный характер имеют и многие иные жанровые обозначения (поэма, роман, сатира и т. п.). Ю. Н. Тынянов справедливо утверждал, что «самые признаки жанра эволюционируют». Он, в частности, отметил: «...то, что называли одою в 20-е годы XIX века или, наконец, Фет, называлось одою не по тем признакам, что во время Ломоносова».

Существующие жанровые обозначения фиксируют различные стороны произведений. Так, слово «трагедия» констатирует причастность данной группы драматических произведений определенному эмоционально-смысловому настрою (пафосу); слово «повесть» говорит о принадлежности произведений эпическому роду литературы и о «среднем» объеме текста (меньшем, чем у романов, и большем, чем у новелл и рассказов); сонет является лирическим жанром, который характеризуется прежде всего строго определенным объемом (14 стихов) и специфической системой рифм; слово «сказка» указывает, во-первых на повествовательность и, во-вторых, на активность вымысла и присутствие фантастики. И так далее. Б. В. Томашевский резонно замечал, что, будучи «многообразными», жанровые признаки «на дают возможности логической классификации жанров по одному какому-нибудь основанию». К тому же авторы нередко обозначают жанр своих произведений произвольно, вне соответствия привычному словупотреблению. Так, Н. В. Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой; «Дом у дороги» А. Т. Твардовского имеет подзаголовок «лирическая хроника», «Василий Теркин» – «книга про бойца».

Ориентироваться в процессах эволюции жанров и нескончаемом «разнобое» жанровых обозначений теоретикам литературы, естественно, непросто. Однако литературоведение нашего столетия неоднократно начало, а в какой-то мере и осуществляло разработку понятия «литературный жанр» не только в аспекте конкретном, историко-литературном (исследования отдельных жанровых образований), но и собственно теоретическом. Попытки систематизации жанров в перспективе надэпохальной и всемирной предпринимались как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении.

Литература знает два рода жанровых структур. Это, во-первых, готовые, завершенные, твердые формы (канонические жанры), неизменно равные самим себе (яркий пример такого жанрового образования – сонет, живой и ныне), и, во-вторых, жанровые формы неканонические: гибкие, открытые всяческим трансформациям, перестройкам, обновлениям, каковы, к примеру, элегии или новеллы в литературе Нового времени. Эти свободные жанровые формы в близкие нам эпохи соприкасаются и сосуществуют с внежанровыми образованиями, но без какого-то минимума устойчивых структурных свойств жанров не бывает.

**Специфика воспроизведения противоречий в жанрах прозы. Своеобразие конфликтной ситуации в рассказе, повести, романе. Особое положение романа среди современных эпических жанров. Соотношение исходной и финальной ситуации как основа жанрового разграничения в драме. Пафос жанров драмы. Развитие жанров драматургии. Традиционные жанры лирики. Расширение жанровых границ современной лирики**

**ЭПОС.** В эпическом роде литературы (*epos* – слово, речь) организующим началом произведения является *повествование* о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это – цепь словесных сообщений или, проще говоря, рассказ о происшедшем ранее. Повествованию присуща временная дистанция между ведением речи и предметом словесных обозначений. Оно ведется со стороны и, как правило, имеет грамматическую форму *прошедшего времени*. Для повествующего (рассказывающего) характерна позиция человека, вспоминающего об имевшем место ранее.

Слово «повествование» в применении к литературе используется по-разному. В узком смысле – это развернутое обозначение словами того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В более широком значении повествование включает в себя также *описания*, т. е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного (таковы большая часть пейзажей, характеристики бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний). Описаниями являются также словесные изображения периодически повторяющегося.

В эпических произведениях повествование подключает к себе и как бы обволакивает высказывания действующих лиц – их диалоги и монологи, в том числе внутренние, с ними активно взаимодействуя, их поясняя, дополняя и корректируя. И художественный текст оказывается сплавом повествовательной речи и высказываний персонажей.

Произведения эпического рода сполна используют арсенал художественных средств, доступных литературе, непринужденно и свободно осваивают реальность во времени и пространстве. При этом они не знают

ограничений в объеме текста. Эпос как род литературы включает в себя как короткие рассказы (средневековая и возрожденческая новеллистика; юмористика О'Генри и раннего А. П. Чехова), так и произведения, рассчитанные на длительное слушание или чтение: эпопеи и романы, охватывающие жизнь с необычайной широтой. Таковы индийская «Махабхарата», древнегреческие «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Унесенные ветром» М. Митчелл.

Эпическое произведение может «вобрать» в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь иному виду искусства. При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению во внутренний мир человека. Ей вполне доступны характеры сложные, обладающие множеством черт и свойств, незавершенные и противоречивые, находящиеся в движении, становлении, развитии.

В эпических произведениях глубоко значимо присутствие *повествователя*. Это – весьма специфическая форма художественного воспроизведения человека. Повествователь является посредником между изображенным и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и событий.

Текст эпического произведения обычно не содержит сведений о судьбе повествующего, об его взаимоотношениях с действующими лицами, о том) когда, где и при каких обстоятельствах ведет он свой рассказ, об его мыслях и чувствах.

Эпический род литературы – это художественное воплощение особого, «эпического» мирозерцания, которое отмечено максимальной широтой взгляда на жизнь и ее спокойным, радостным приятием.

**ЛИРИКА.** В лирике (*др.-гр. lyra* – музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи) на первом плане единичные *состояния* человеческого сознания: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления. Если в лирическом произведении и обозначается какой-либо событийный ряд (что бывает далеко не всегда), то весьма скупо, без сколько-нибудь тщательной детализации (вспомним пушкинское «Я помню чудное мгновенье...»).

Лирическое переживание предстает как принадлежащее говорящему (носителю речи). Оно не столько обозначается словами (это случай частный), сколько с максимальной энергией *выражается*. В лирике (и *только* в ней) система художественных средств всецело подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души.

Лирика отнюдь не замыкается в сфере внутренней жизни людей, их психологии как таковой. Ее неизменно привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней реальности. Поэтому

лирическая поэзия оказывается художественным освоением состояний не только сознания (что, как настойчиво говорит Г. Н. Пospelов, является в ней первичным, главным, доминирующим), но и бытия. Таковы философские, пейзажные и гражданские стихотворения.

Лирика в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к запечатлению всего позитивно значимого и обладающего ценностью.

Лирика обретает себя главным образом в малой форме. Состояния человеческого сознания воплощаются в лирике по-разному: либо прямо и открыто, в задушевных признаниях, исповедальных монологах, исполненных рефлексии (вспомним шедевр С. А. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...»), либо по преимуществу косвенно, опосредованно) в форме изображения внешней реальности (*описательная* лирика, прежде всего пейзажная) или компактного рассказа о каком-то событии (*повествовательная* лирика). Но едва ли не в любом лирическом произведении присутствует медитативное начало. *Медитацией* (лат. *meditatio* – обдумывание, размышление) называют взволнованное и психологически напряженное раздумье о чем-либо.

Носителя переживания, выраженного в лирике, принято называть *лирическим героем*. Этот термин, введенный Ю. Н. Тыняновым в статье 1921 года «Блок», укоренен в литературоведении и критике (наряду с синонимичными ему словосочетаниями «лирическое я», «лирический субъект»). Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроением, манерой речевого поведения, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым. Лирика в основном ее «массиве» автопсихологична.

Вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано поэтом как биографической личностью. Лирика не просто воспроизводит чувства автора, она их трансформирует, обогащает, создает заново, возвышает и облагораживает. Именно об этом – стихотворение А. С. Пушкина «Поэт» («...лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта вострепнется, / Как пробудившийся орел»).

При этом автор в процессе творчества нередко создает силой воображения те психологические ситуации, которых в реальной действительности не было вовсе.

**ДРАМА.** Драматические произведения (*др.-гр.* Drama – действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Подобно автору эпического произведения, драматург подчинен «закону развивающегося действия». Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична. Таковы списки действующих лиц, иногда сопровождаемые краткими характеристиками, обозначение времени

и места действия; описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (ремарки). Все это составляет *побочный* текст драматического произведения. *Основной* же его текст – это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Отсюда некоторая ограниченность художественных возможностей драмы. Писатель-драматург пользуется лишь частью предметно-изобразительных средств, которые доступны создателю романа или эпопеи, новеллы или повести. И характеры действующих лиц раскрываются в драме с меньшей свободой и полнотой, чем в эпосе. При этом драматурги, в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объемом словесного текста, который отвечает запросам театрального искусства. Время изображаемого в драме действия должно уместиться в строгие рамки времени сценического. А спектакль в привычных для новоевропейского театра формах продолжается, как известно, не более трех-четырех часов. И это требует соответствующего размера драматургического текста.

Вместе с тем у автора пьесы есть существенные преимущества перед создателями повестей и романов. Один изображаемый в драме момент плотно примыкает к другому, соседнему. Время воспроизводимых драматургом событий на протяжении сценического эпизода не сжимается и не растягивается; персонажи драмы обмениваются репликами без сколько-нибудь заметных временных интервалов, и их высказывания, как отмечал К. С. Станиславский, составляют сплошную, непрерывную линию.

Драма ориентирована на требования сцены. А театр – это искусство публичное, массовое. Спектакль напрямую воздействует на многих людей, как бы сливающихся воедино в откликах на совершающееся перед ними.

### 1.2.4 Анализ произведения искусства в аспекте художественного метода

**Понятие художественного метода. Мировоззрение и художественный метод. Художественный метод и литературное направление. Художественный метод и литературное течение. Понятие художественной системы. Художественный метод и стиль**

У каждого писателя есть только ему присущее творческое лицо. Написанное им можно узнать по ряду характерных признаков, которые обозначаются такими понятиями, как творческий почерк, творческая индивидуальность, манера, а чаще – индивидуальный стиль. Стиль – это совокупность всех идейно-художественных особенностей творчества писателя, единство характерного и индивидуального в тематике, идейном содержании, использовании жанров, образов, художественных средств. Это

совокупность предпочитаемых писателем приёмов, особенностей использования языковых средств, тем, выбора сюжетов, жанров.

На различных стадиях литературного процесса бывает возможным вычленивать общие стилевые и идейно-художественные особенности в творчестве ряда писателей, обусловленные политическими, экономическими и культурными особенностями определённого исторического периода. Единство идейных и мировоззренческих черт в творчестве групп писателей, обусловленное близостью мироощущения, стиля, устремлений, называют литературным направлением (течением). Иногда термин «направление» понимается более широко, отождествляясь с методом или стилем, а течение – узко, как ответвление внутри направления, группировка, школа.

Среди наиболее известных течений – символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм, сюрреализм, дадаизм, конструктивизм, экспрессионизм.

Школа – направление, теоретически осознавшее себя, очертившее свои границы и выделившееся из художественного процесса в самостоятельное организационно оформленное образование, имеющее свою теоретическую платформу, манифест, программу, принципы (Ю. Боров). Школы могут подразделяться по лидеру – Натуральная школа Гоголя, Поэты Некрасовской школы, по региону – Вологодская школа, Озёрная школа романтиков; по тематике – Школа писателей-деревенщиков, писатели-маринисты; по эстетической ориентации – «Серрапионовы братья», концептуалисты.

Художественный метод – термин ещё более широкий. Это система исторически обусловленных творческих принципов, которыми руководствуются писатели, близкие по идейно-эстетической позиции при создании своих произведений. Метод – это совокупность принципов отражения действительности в свете определённого эстетического идеала. Творческий метод обусловлен временем, мироощущением, талантом писателя. Понятие «метод» появилось в литературоведении в 20-х годах XX столетия, хотя методы появились много раньше. Метод – это понятие, используемое в эстетике в отношении всех видов искусства. Литературными (художественными) методами являются классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, социалистический реализм, модернизм, постмодернизм. В эстетике и культурологии существует также понятие культурной эпохи. К культурным эпохам относят античность, эпоху Средних веков и Возрождения, барокко.

Термин «метод» в некоторых учебниках и исследованиях используется как синоним термина «направление».

### **Многообразие художественных методов**

В XIX в. (особенно в его первой трети) развитие литературы шло под знаком романтизма, который противостоял классицистическому и просветительскому рационализму. Первоначально романтизм упрочился в Германии,

получив глубокое теоретическое обоснование, и скоро распространился по европейскому континенту и за его пределами. Именно это художественное движение знаменовало всемирно значимый сдвиг от традиционализма к поэтике автора.

Романтизм (в частности – немецкий) весьма неоднороден, что убедительно показано в ранних работах В. М. Жирмунского, которые оказали серьезнейшее воздействие на дальнейшее изучение этой художественной системы и по праву признаны литературоведческой классикой. Главным в романтическом движении начала XIX в. ученый считал не двоемирие, и не переживание трагического разлада с реальностью (в духе Гофмана и Гейне), а представление об одухотворенности человеческого бытия, о его «пронизанности» божественным началом – мечту «о просветлении в Боге *всей жизни*, и всякой плоти, и каждой индивидуальности». В то же время Жирмунский отмечал ограниченность раннего (иенского) романтизма, склонного к эйфории, не чуждого индивидуалистического своеволия, которое позже преодолевалось двумя путями. Первый – обращение к христианской аскетике средневекового типа («религиозное отречение»), второй – освоение насущных и благих связей человека с национально-исторической реальностью. Ученый положительно расценивал движение эстетической мысли от диады «личность – человечество (миропорядок)», смысл которой космополитичен, к свойственному гейдельбергским романтикам разумению огромной значимости посредующих звеньев между индивидуальным и универсальным, каковыми являются «национальное сознание» и «своеобразные формы коллективной жизни отдельных народов». Устремленность гейдельбергцев к национально-культурному единению, их причастность к историческому прошлому своей страны характеризовались Жирмунским в высоких поэтических тонах. Такова статья «Проблема эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков», написанная в необычной для автора полужурналистской манере.

Вслед романтизму, наследуя его, а в чем-то и оспаривая, в XIX в. упрочилась новая литературно-художественная общность, обозначаемая словом *реализм*, которое имеет ряд значений, а потому небесспорно в качестве научного термина. Сущность реализма применительно к литературе прошлого столетия (говоря о лучших ее образцах, нередко пользуются словосочетанием «классический реализм») и его место в литературном процессе осознаются по-разному. В период господства марксистской идеологии реализм непомерно возвышался в ущерб всему иному в искусстве и литературе. Он мыслился как художественное освоение общественно-исторической конкретности и воплощение идей социальной детерминированности, жесткой внешней обусловленности сознания и поведения людей («правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах», по Ф. Энгельсу).

Ныне значимость реализма в составе литературы XIX–XX вв., напротив, нередко нивелируется, а то и отрицается вовсе. Само это понятие порой объявляется «дурным» на том основании, что его природа (будто бы!) состоит лишь в «социальном анализе» и «жизнеподобии». При этом литературный период между романтизмом и символизмом, привычно именуемый эпохой расцвета реализма, искусственно включается в сферу романтизма либо аттестуется как «эпоха романа».

Изгонять из литературоведения слово «реализм», снижая и дискредитируя его смысл, нет никаких оснований. Насуточно иное: очищение этого термина от примитивных и вульгаризаторских напластований. Естественно считаться с традицией, согласно которой данным словом (или словосочетанием «классический реализм») обозначается богатый, многоплановый и вечно живой художественный опыт XIX столетия (в России, например, – от Пушкина до Чехова).

Сущность классического реализма прошлого века – не в социально-критическом пафосе, хотя он и играл немалую роль, а, прежде всего, в широком освоении живых связей человека с его близким окружением: «микросредой» в ее специфичности национальной, эпохальной, сословной, сугубо местной и т. п. Реализм (в отличие от романтизма с его мощной «байронической ветвью») склонен не к возвышению и идеализации героя, отчужденного от реальности, отпавшего от мира и ему надменно противостоящего, сколько к критике (и весьма суровой) уединенности его сознания. Действительность осознавалась писателями-реалистами как властно требующая от человека ответственной причастности ей.

При этом подлинный реализм («в высшем смысле», как выразился Ф. М. Достоевский) не только не исключает, но, напротив, предполагает интерес писателей к «большой современности», постановку и обсуждение нравственно-философских и религиозных проблем, уяснение связей человека с культурной традицией, судьбами народов и всего человечества, с вселенной и миропорядком. Обо всем этом неопровержимо свидетельствует творчество как всемирно прославленных русских писателей XIX в., так и их продолжателей в XX–XXI вв., каковы И. А. Бунин, М. А. Булгаков, А. А. Ахматова, М. М. Пришвин, А. А. Тарковский, А. И. Солженицын, Г. Н. Владимов, В. П. Астафьев, В. Г. Распутин и др. К классическому реализму из числа зарубежных писателей самое прямое отношение имеют не только О. де Бальзак, Ч. Диккенс, Г. Флобер, Э. Золя, но и Дж. Голсуорси, Т. Манн, У. Фолкнер и др.

По словам В. М. Марковича, отечественный классический реализм, осваивая социально-историческую конкретику, «едва ли не с такой же силой устремляется за пределы этой реальности – к “последним” сущностям общества, истории, человечества, вселенной», и в этом подобен как предшествовавшему романтизму, так и последующему символизму. В сферу

реализма, заряжающего человека «энергией духовного максимализма», утверждает ученый, входят и сверхъестественное, и откровение, и религиозно-философская утопия, и миф, и мистериальное начало, так что «метания человеческой души получают <...> трансцендентный смысл», соотносятся с такими категориями, как «вечность, высшая справедливость, провиденциальная миссия России, конец света, царство Божие на земле».

Добавим к этому: писатели-реалисты не уводят нас в экзотические дали и на безвоздушные мистериальные высоты, в мир отвлеченностей и абстракций, к чему нередко были склонны романтики (вспомним драматические поэмы Байрона). Универсальные начала человеческой реальности они обнаруживают в недрах «обыкновенной» жизни с ее бытом и «прозаической» повседневностью, которая несет людям и суровые испытания, и неопределимые блага. Так, Иван Карамзов, непредставимый без его трагических раздумий и «Великого Инквизитора», совершенно немислим и вне его мучительно сложных взаимоотношений с Катериной Ивановной, отцом и братьями.

В XX в. с традиционным реализмом соеушествуют и взаимодействуют иные, новые литературные общности. Таков, в частности, *социалистический реализм*, агрессивно насаждавшийся политической властью в СССР, странах социалистического лагеря и распространившийся даже за их пределы. В русле этого метода работали и такие яркие художники слова, как М. Горький и В. В. Маяковский, М. А. Шолохов и А. Т. Твардовский, а в какой-то мере и М. М. Пришвин с его исполненной противоречий «Осударевой дорогой». Литература социалистического реализма обычно опиралась на формы изображения жизни, характерные для классического реализма, но в своем существе противостояла творческим установкам и мироотношению большинства писателей XIX в. В 1930-е годы и позже настойчиво повторялось и варьировалось предложенное М. Горьким противопоставление двух стадий реалистического метода. Это, во-первых, характерный для XIX в. *критический реализм*, который, как считалось, отвергал наличествовавшее социальное бытие с его классовыми антагонизмами и, во-вторых, социалистический реализм, который утверждал вновь возникающую в XX в. реальность, постигал жизнь в ее революционном развитии к социализму и коммунизму.

На авансцену литературы и искусства в XX в. выдвинулся *модернизм*, органически выросший из культурных запросов своего времени. В отличие от классического реализма он наиболее ярко проявил себя не в прозе, а в поэзии. Черты модернизма – максимально открытое и свободное самораскрытие авторов, их настойчивое стремление обновить художественный язык, сосредоточенность более на универсальном и культурно-исторически далеком, нежели на близкой реальности. Всем этим модернизм ближе романтизму, чем классическому реализму. Вместе с тем в сферу модернист-

ской литературы настойчиво вторгаются начала, сродные опыту писателей-классиков XIX столетия. Яркие примеры тому – творчество Вл. Ходасевича (в особенности его «послепушкинские» белые пятистопные ямбы: «Обезьяна», «2-го ноября», «Дом», «Музыка» и др.) и А. Ахматовой с ее «Реквиемом» и «Поэмой без героя», в которой сформировавшая ее как поэта предвоенная литературно-художественная среда подана сурово-критично, как средоточие трагических заблуждений.

Модернизм крайне неоднороден. Он заявил себя в ряде направлений и школ, особенно многочисленных в начале столетия, среди которых первое место (не только хронологически, но и по сыгранной им роли в искусстве и культуре) по праву принадлежит *символизму*, прежде всего французскому и русскому. Неудивительно, что пришедшая ему на смену литература именуется *постсимволизмом*, который ныне стал предметом пристального внимания ученых (акмеизм, футуризм и иные литературные течения и школы).

В составе модернизма, во многом определившего лицо литературы XX в., правомерно выделить две тенденции, тесно между собой соприкасающиеся, но в то же время разнонаправленные. Таковы *авангардизм*, переживший свою «пиковую» точку в футуризме, и (пользуясь термином В. И. Тютюпы) *неотрадиционализм*: «Могущественное противостояние этих духовных сил создает то продуктивное напряжение творческой рефлексии, то поле тяготения, в котором так или иначе располагаются все более или менее значительные явления искусства XX века. Такое напряжение нередко обнаруживается внутри самих произведений, поэтому провести однозначную демаркационную линию между авангардистами и неотрадиционалистами едва ли возможно. Суть художественной парадигмы нашего века, по всей видимости, в неслиянности и нераздельности образующих это противостояние моментов» [52]. Как ярких представителей неотрадиционализма автор называет Т. С. Элиота, О. Э. Мандельштама, А. А. Ахматову, Б. Л. Пастернака, И. А. Бродского.

Сравнительно-историческое изучение литературы разных эпох (не исключая современной), как видно, с неотразимой убедительностью обнаруживает черты сходства литератур разных стран и регионов. На основе подобных штудий порой делался вывод о том, что «по своей природе» литературные феномены разных народов и стран «едины». Однако единство всемирного литературного процесса отнюдь не знаменует его однокачественности, тем более – тождества литератур разных регионов и стран. Во всемирной литературе глубоко значимы не только повторяемость явлений, но и их региональная, государственная и национальная *неповторимость*.

## РАЗДЕЛ 2. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНЫХ МЕТОДОВ (СИСТЕМ) ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### 2.1–2.2 МИФОЛОГИЧЕСКИЙ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ МЕТОДЫ

#### **Вильгельм и Якоб Гримм – основатели мифологической школы**

Мифологическая школа – научное направление в фольклористике и литературоведении, возникшее в эпоху европейского романтизма. Мифологическую школу не следует отождествлять с наукой о мифологии, с мифологическими теориями. Хотя мифологическая школа занималась и собственно мифологией, но последняя приобретала в ее теоретических построениях универсальное значение как источник национальной культуры и привлекалась для объяснения происхождения и смысла явлений фольклора. Философская основа мифологической школы – эстетика романтизма Ф. Шеллинга и братьев А. и Ф. Шлегелей. В конце XVIII – начале XIX века появились специальные исследования: «Руководство по мифологии» (1787–1795) рационалиста Х. Г. Хейне, «Символика и мифология древних народов...» (1810–1812) идеалиста Г. Ф. Крейцера и др. Мистико-символическое толкование мифов у Крейцера критиковалось учеными (Г. Германом, И. Г. Фосом и др.) и поэтом Г. Гейне в «Романтической школе». Идеалистические тенденции в изучении мифов теоретически обобщил Ф. Шеллинг. По Шеллингу, миф был первообразом поэзии, из которой затем возникли философия и наука. В «Философии искусства» (1802–1803) он доказывал, что «мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства» [58, с. 105]. Наиболее полно теория мифологии как «естественной религии» изложена Ф. Шеллингом в лекциях 1845–1846 годов.

Сходные мысли высказал Ф. Шлегель. Во «Фрагментах» (1797–1798) он писал: «Ядро, центр поэзии следует искать в мифологии и в древних мистериях» [57, с. 182]. По Шлегелю, возрождение искусства возможно только на основе мифотворчества, источником немецкой национальной культуры должны стать мифология древних германцев и рожденная ею народная поэзия [57]. Эти идеи развивал и А. Шлегель, их восприняли и разработали применительно к фольклору гейдельбергские романтики (Л. Арним, К. Brentano, Й. Гёррес) и ученики последних – братья Вильгельм и Якоб Гримм, с именами которых связывается окончательное оформление мифологической школы. Братья Гримм сочетали некоторые фольклористические идеи гейдельбергцев с мифологизмом Шеллинга-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. Перенос 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. Взгляды Гриммов теоретически обобщены в их книге «Немецкая мифология» (1835).

### **Мифологический метод в русском литературоведении XIX в. (А. Н. Афанасьев, О. Ф. Миллер, Ф. И. Буслаев). Неомифологическое литературоведение XX века**

Приверженцами мифологической школы были А. Кун, В. Шварц, В. Манхардт (Германия), М. Мюллер, Дж. Кокс (Англия), А. де Губертис (Италия), А. Пикте (Швейцария), М. Бреаль (Франция), А. Н. Афанасьев, Ф. И. Буслаев, О. Ф. Миллер (Россия). В ней могут быть выделены два основных направления: «этимологическое» (лингвистическая реконструкция смысла мифа) и «аналогическое» (сравнение мифов, сходных по содержанию). А. Кун в работах «Нисхождение огня и божественного напитка» (1859) и «О стадиях мифообразования» (1873) толковал мифологические образы путем семантического сближения имен со словами санскрита. Он привлек к сравнительному изучению «Веды», памятник древнеиндийской философско-эстетической мысли, что осуществил также М. Мюллер в «Опытах по сравнительной мифологии» (1856) и «Чтениях о науке и языке» (1861–1864). М. Мюллер разработал методику лингвопалеонтологии, которая получила наиболее полное выражение в его двухтомном «Вкладе в науку о мифологии» (1897). А. Кун и М. Мюллер стремились воссоздать древнейшую мифологию, устанавливая сходства имен мифологических образов разных индоевропейских народов, сводя содержание мифов к обожествлению явлений природы – светил («солярная теория» Мюллера), грозы и т. п. («метеорологическая теория» Куна). Принципы лингвистического изучения мифологии оригинально применил Ф. И. Буслаев в работах 1840–50-х годов (собраны в книге «Исторические очерки русской народной словесности и искусства», т. 1–2, 1861). Разделяя общую теорию мифологической школы, Ф. Буслаев считал, что все жанры фольклора возникли в «эпический период» из мифа, и возводил, например, былинные образы к мифологическим сказаниям о возникновении рек (Дунай), о великанах, живущих в горах (Святогор) и т. п. Крайнее выражение солярно-метеорологическая теория получила в работе О. Миллера «Илья Муромец и богатырство Киевское» (1869). А. А. Потебня, отчасти разделявший взгляды мифологической школы, считал речь «...главным и первообразным орудием мифического мышления» [42, с. 598] и искал в народной поэзии следы этого

мышления, но отрицал теорию Мюллера «болезни языка» как источника мифологических образов. На основе «аналитического» изучения мифов возникали различные теории. Так, В. Шварц и В. Манхардт выводили мифы не из обожествления небесных явлений, а из поклонения «низшим демоническим существам (демонологическая, или натуралистическая, теория), в связи с чем фольклор они связывали с «низшей мифологией» («Происхождение мифологии...», 1860, «Поэтические воззрения на природу греков, римлян и германцев»...», 1864–1879, В. Шварца; «Демоны ржи», 1868; «Лесные и полевые культуры», 1875–77; «Мифологические исследования», 1884, В. Манхардта). Своеобразным синтезом различных теорий мифологической школы была работа «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьева, который наряду с Ф. Буслаевым впервые в России приложил принципы мифологической школы к изучению фольклора («Дедушка домовый», 1850, «Ведун и ведьма», 1851 и др.). Дань мифологической школе отдали в ранних работах А. Н. Пыпин («О русских народных сказках», 1856) и А. Н. Веселовский («Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса», 1868; «Сравнительная мифология и её метод», 1873), причем последний внес в понимание мифологии и ее соотношения с фольклором идею историзма. Впоследствии Ф. Буслаев, А. Пыпин и А. Веселовский подвергли критике концепции мифологической школы. Методология и выводы мифологической школы, основанные на идеалистическом понимании мифологии и преувеличении ее роли в истории искусства, не приняты последующим развитием науки, однако в свое время она сыграла важную роль, способствуя активному изучению фольклора и обоснованию народности искусства. Мифологическая школа заложила основы сравнительной мифологии и фольклористики и поставила ряд существенных теоретических проблем.

В XX веке возникла «неомифологическая» теория, в основе которой лежит учение швейцарского психолога К. Юнга об «архетипах» – продуктах «безличного коллективного бессознательного» творчества первобытного человека, обладающих демонической или магической природой. По Юнгу, «хорошо известное выражение архетипа есть миф и сказка ... здесь он выступает в специфически отчеканенной форме». «Неомифологи» сводят фольклорные образы, а также многие сюжеты и образы новой литературы к символически переосмысленным «архетипам» древнейших мифов, а мифологию считают объяснением магического обряда и отождествляют ее с религией. Крупнейшие представители «неомифологизма» в фольклористике: французы Ж. Дюмезиль и Ш. Отран, англичанин Ф. Рэглан, голландец Ян де Фрис, американцы Р. Карпентер и Дж. Кэмпбелл и др. «Неомифологизм» стал весьма широким направлением и в современном зарубежном литературоведении (Ф. Уилрайт, Р. Чейз, У. Дуглас и др.).

### **Философская основа культурно-исторического метода. Учение И. Тэна о расе, среде и моменте как об определяющих предпосылках художественного творчества**

Культурно-исторический метод – интеллектуальная традиция в Европе, возникшая в середине XIX в. Основоположителем и главным теоретиком школы был французский ученый И. Тэн. Его последователями в Германии стали Г. Геттнер, В. Шерер, в Дании – Г. Брандес, в Италии – Де Санктис, в России – А. Н. Пыпин, Н. С. Тихонравов и др. В основу концепции культурно-исторического направления был положен философский позитивизм Конта, отчасти «биографический метод» в литературной критике Сент-Бёва, культурологические концепции поздних немецких просветителей и романтиков и французской романтической историографии (Ф. Гизо и О. Тьерри). Важнейшей предпосылкой школы явились успехи естествознания, общий подъем науки: с позиций культурно-исторической школы, филология как наука должна руководствоваться точными методами изучения фактов, быть подчинена принципам доказательства, точности, логическому объяснению явлений искусства. Таким образом, культурно-историческая школа репрезентирует в сфере гуманитарного исследования позитивистский идеал научного познания. Основная особенность культурно-исторической школы – ее историзм, выдвигаемый в качестве главного метода исследования. Представители данного учения стали рассматривать художественное произведение как «дух» (мысли и нравы) народа в различные исторические периоды его жизни. Исходя из этого положения утверждалось равноправие искусства каждого народа, времени, стиля, велась переориентация литературоведения на изучение закономерностей развития культурно-исторического мира. В теоретических исследованиях И. Тэна акцент делается на установление закономерных связей между фактами (отдельными произведениями искусства). Характерные особенности произведения искусства, по Тэну, объясняются «расой» (врожденным национальным темпераментом), «средой» (климатическими и природными условиями, социальными обстоятельствами) и «моментом» (влиянием традиций). Таким образом, объясняемый факт как бы растворялся, терялся в массе многочисленных разносторонних факторов. Французский ученый использовал при анализе типичных черт культуры эстетические и этические критерии. Именно ему принадлежит заслуга введения в инструментарий философии и литературоведения понятий «национальный характер», «социальный характер». Под характером Тэн понимал определенный тип человека, который появился в конкретное время и стал образом в литературе.

### **Вклад культурно-исторической школы в разработку историко-генетической методологии; традиции школы в современном литературоведении**

Приверженцами культурно-исторической школы естественно-научные принципы, генетический подход переносились в область исследования

художественных произведений. Так, И. Тэн проводил аналогию между дарвиновским естественным отбором и развитием искусства: в обществе создаются условия, при которых одни формы искусства умирают, другие – выживают и размножаются. Стремление уподобить науку о «духе» науке о природе, перенести в историю литературы эволюционистские схемы привело к игнорированию собственно эстетической природы искусства (Ф. Брюнетьер, Г. Лансона). Произведения литературы рассматривались теоретиками школы в качестве ценнейшего исторического документа, «памятника» своей эпохи, по которому успешно можно изучать лишь историю общественной мысли. Культурно-историческая школа не замечала самостоятельности искусства, не учитывала индивидуальность художника, поэтому многие представители направления видели свою задачу в накоплении «фактов», во введении в научный оборот многочисленных литературных памятников и избегали выработки целостных концепций истории развития литературы. В условиях России, когда литература была единственным средством выражения общественных идей, данная теория становится приоритетной областью литературоведения. Крупнейшими теоретиками и практиками этой школы были А. Пыпин, Н. Тихонравов, А. А. Шахов, братья Веселовские и др. Особый интерес для школы представляли памятники этнографии, народного творчества, древней литературы. Русские представители направления исходили из мысли о тесной связи литературы и действительности, из понимания произведения искусства как памятника определенной культурно-исторической эпохи, игнорируя при этом собственно литературные законы развития. В результате такого подхода был снижен интерес к специфическим литературным проблемам: жанрам, направлениям, поэтическим приемам и формам. Отдельные представители культурно-исторической школы (Н. И. Стороженко, Н. П. Дашкевич), понимая определенную узость этого учения, предлагали наряду с влиянием эпохи и социальной среды учитывать и влияния литературные, идеалы самого художника. К заслугам культурно-исторической школы относятся вклад в создание историй национальных литератур, подготовка принципов сравнительно-исторического литературоведения. Школа установила закономерность литературного развития, его поступательный характер, накопила опыт текстологического анализа.

В XX веке культурно-историческая школа как направление распалась, но следы ее концепций можно найти в работах многих ученых, как зарубежных (В. Паррингтон – США, М. Пидаль – Испания, «университетская критика» – Франция), так и отечественных (П. Н. Сакулин, Н. К. Писканов) вплоть до 60-х годов.

## 2.3–2.4 СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОДЫ

**Художественное произведение как объект и субъект воздействия литературных традиций и влияний. Типология традиций**

**Компаративистика, или Сопоставительный метод**, в литературоведении – метод, научно утвердившийся во второй половине XIX века и направленный на сопоставление двух или более литературных произведений, а также литературных структур (направлений, течений, школ), созданных в разных языковых культурах. По сути – это поиск универсальных проявлений во всех анализируемых литературах и анализ их исторических модификаций. Толчок развитию метода дан немецким историком И. Г. Гердером и поэтом И.-В. Гете. Основателем теории сравнительного литературоведения был немецкий учёный Т. Бенфей, который при изучении «Панчатантры» (памятника санскритской повествовательной прозы) доказал наличие миграций сюжетов (то есть, заимствований) между разными, даже отдалёнными, национальными литературами. В российском литературоведении сравнительный метод связан с именем А. Н. Веселовского и разработанной им исторической поэтикой, которую учёный со временем расширил до параметров всемирно-исторических исследований [10].

Компаративистика опирается на два типа сопоставлений. Это историко-генетический (или контактно-генетический) подход, когда общность явлений объясняется общностью происхождения, а также сравнительно-типологический подход, когда общность объясняется поздними сближениями или общими социально-историческими условиями развития. Это проявляется в «вечных темах» и «вечных героях», общих жанрах, сходных литературных направлениях и течениях, стилевых приёмах и т. д.

Компаративистика также изучает проблемы перевода, поэтому помогает разобраться в национальных и интернациональных явлениях в литературе, в процессах глобализации и регионализации в современной культуре.

Базисными являются такие положения метода:

- литературные сопоставления возможны как в синхронии (в ситуации одновременности), так и в диахронии (разновременности);
- в основе всякого сопоставления лежит механизм сходства и различия «своего» и «чужого»;
- сравнение может иметь генетические принципы, то есть общность происхождения;
  - в основание могут быть положены историко-типологические принципы, то есть общие закономерности, совпадения социального, литературного развития, а не общность происхождения («стадиальные параллели», по В. Н. Жирмунскому);
  - литературные явления полигенетичны, то есть часто восходят ко множеству разных источников;

- компаративистика позволяет делать выводы о повторяемости явлений (то есть, о закономерностях литературы), что способствует выстраиванию «рядов культуры» [10];
  - в сопоставлении сюжетов «неделимой единицей» выступает мотив;
  - в сопоставлении образов единицей выступает «группа ассоциаций», а также процессы адаптации, аллюзии;
  - благодаря явлению суггестии (образного восприятия, выстраивающего новое содержание) возможно исследование восприятия текста в рамках иноязычного культурного контекста, что получило название «имагологии», например, имагология проявилась в темах «Восприятие американского мира в русской литературе», или «Романы Ф. Достоевского в восприятии французского читателя», и т. п.;
  - в компаративистике задействованы прямые и обратные литературные связи (воздействие – восприятие – воздействие), чему способствует понятие «подготовленной воспринимающей среды»;
  - метод включает изучение влияния разных видов искусства (живописи, музыки, кино и др.) на литературу;
  - могут предприниматься тематологические исследования, объясняющие типологические сходства и различия («вечные» темы и образы; национально-освободительные движения, христианские искания и др.);
  - при сопоставлении важно учитывать проблемы периодизации и иноязычный культурный опыт, «синтез со временем», по А. Н. Веселовскому.

Разновидностью компаративистики является сравнительно-сопоставительный метод, который нацелен не столько на обнаружение сходства, сколько на обнаружение различия в совпадающих, на первый взгляд, явлениях литературы. Использование в современной компаративистике постмодернистских представлений об интертекстуальности снимает остроту проблемы генетических и историко-типологических сближений.

Сравнительно-исторический метод – способ исследования и объяснения различных явлений, при котором на основе установления сходства этих явлений по форме делается вывод об их генетическом родстве, т. е. об их общем происхождении. Особенность сравнительно-исторического метода, применяемого при исследовании явлений культуры, состоит в том, что его исходным пунктом служит восстановление и сравнение древнейших элементов, общих для различных областей материальной культуры и знания. Сравнительно-исторический метод как система принципов и приемов изучения межлитературного процесса сложился в литературоведческих школах в последней трети XIX века. Родоначальником его стал академик Александр Николаевич Веселовский. Разработанная А. Н. Веселовским концепция литературных аналогий, связей и взаимодействий, которые включают в себя: 1) «полигенезис» как самостоятельное зарождение сходных художественных явлений на стадияльно близких этапах истории различных

народов; 2) происхождение сходных литературных памятников от общих источников и 3) контакт и взаимодействие в результате «миграции сюжетов», которая становится возможной только при наличии «встречного движения» художественного мышления. Эта концепция наиболее полно воплощена исследователем в «Исторической поэтике», где сходство литературных явлений объясняется общностью происхождения, взаимным влиянием, самозарождением в сходных культурно-исторических условиях. Дальнейшая разработка, концептуализация и терминологическое оформление идей А. Н. Веселовского-компаративиста в работах нашли отражение в работах В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада, М. П. Алексева, И. Г. Неупокоевой и др. [10].

### **Вопросы психологии художественного творчества, изучение и разработка методики раскрытия литературных характеров**

**Психологический метод** (или психологическая школа) в литературоведении связан со многими подходами – психологией искусства, психоэтикой, фрейдизмом, неопрейдизмом, психоаналитической критикой. Метод направлен на изучение психологии творца, внутренней жизни героя, исследование читательского восприятия. Он берёт начало в трудах русского и украинского учёного XX века А. А. Потебни [8].

Психологический метод обращает внимание на доминирующую точку зрения и формы ее раскрытия: исповедь, дневник, переписку, внутренний монолог, поток сознания, диалог, несобственно-прямую речь, «диалектику души», процессы индивидуального бессознательного (сон, бред, видения, обморок и т. п.).

Метод помогает в исследовании характера персонажа, его эволюции, духовного и этического выбора, творческой лаборатории писателя. Он связан с этническими и национальными проявлениями, менталитетом личности – эмоциями, мировидением, подсознанием.

В русском литературоведении метод обязан дальнейшим своим развитием трудам Л. С. Выготского, Д. Н. Овсяннико-Куликовского, А. Г. Горнфельда [37].

**Психоаналитический метод** – рассмотрение литературных произведений в свете концепции Зигмунда Фрейда как отражений бессознательного и подсознательного, психологических комплексов, неврозов, сформировавшихся у автора в результате детских травм. Как отмечает Л. М. Крупчанов, «психоаналитическую литературоведческую систему иначе называют фрейдизмом – по фамилии ее основателя» [27, с. 192]. З. Фрейд применял психоаналитический метод при анализе психологии творчества Л. да Винчи, В. Шекспира, И. В. Гёте, Т. Манна, Ф. Достоевского, опираясь на психосексуальное развитие их личностей и на сформулированный им самим «эдипов комплекс».

Понятие о **коллективном бессознательном**, разработанное учеником и соратником Зигмунда Фрейда Карлом-Густавом Юнгом, изменило направление психоаналитического подхода. Ученый понимал под коллективным бессознательным «врожденную (а не сформировавшуюся в детстве, как у З. Фрейда) психологическую структуру, которая является аккумулятором неосознанно передающегося из поколения в поколение человеческого опыта» [43, с. 221]. Он привлёк к изучению творческой личности понятие **архетипа** – прообраза, матрицы коллективного бессознательного, в гуманитарных науках понимаемого как первичный образ, оригинал, символ, переходящий из поколения в поколение, положенный в основу мифов, фольклора и самой культуры. К. Г. Юнг и его соратник А. Адлер были первыми, кто сделал попытку создания так называемого «культурного психоанализа» с акцентом на автономных ценностях гуманитарных наук, «наук о духе».

МГПУ им. И. П. Шамрай

## 2.5–2.6 ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЙ И ИНТУИТИВИСТСКИЙ МЕТОДЫ

### 3. Фрейд о сферах сознания и подсознания. Роль детских впечатлений в развитии личности художника. Биографическая подоплека художественной деятельности

*Психоанализ* был введен в литературоведение самим З. Фрейдом. Его обращение к художественным произведениям преследовало цели:

- выяснить, как специфическая сексуальность обуславливает своеобразное течение творческих процессов, как психические комплексы художника преломляются в его произведениях («Достоевский и отцеубийство», 1928);
- вскрыть комплексы сферы психического («Тема трех шкатулок», 1912).

Таким образом, З. Фрейд видел два возможных объекта анализа:

- 1) личность художника (текст – материал для диагностики патологии);
- 2) сам литературный текст (его автор выступает в качестве интерпретатора-аналитика).

В интерпретации оказывались значимыми тематический, образный строй, отбор художественного материала и его мотивация, схема действий персонажей, механизмы их поступков.

Психоанализ стремится выявить следующие психические комплексы:

- 1) влечение к матери и связанное с ним агрессивное чувство к отцу у мальчиков (комплекс Эдипа), а у девочек – влечение к отцу и ревность к матери (комплекс Электры);
- 2) стремление к смерти, с которым борется инстинкт самосохранения (инстинкт смерти и инстинкт жизни);
- 3) принцип удовольствия, входящий в противоречие с принципом реальности;
- 4) чувство вины и страх кастрации.

Если психоанализ произведения связан с поиском знаков-символов, свидетельствующих о психическом комплексе автора, то он имеет отношение к психобиографии, к психологии творчества. Последователи З. Фрейда привлекали в качестве материала для психоанализа, кроме художественных произведений, биографические и автобиографические документы, строя свою интерпретацию на субъективном толковании символов. Не случайно такой подход к анализу литературы вызывал скепсис у большинства литературоведов.

Постфрейдовский литературоведческий психоанализ постепенно уходил от изначального примитивизма, связанного с диагностикой комплексов творческой личности. Позитивный сдвиг наметился в связи с четкой классификацией объекта интерпретации. В рамках психоаналитического подхода таким объектом могут выступать:

- личность автора;
- содержание текста;

- форма текста (и любой его элемент);
- рецепция текста (восприятие интерпретатора).

Психоанализ плодотворен только при текстологической ориентации (так называемая литературная интерпретация текстологической направленности). В рамках такого подхода интерпретатор для реконструкции вытесненных содержаний апеллирует не к внешним (внетекстовым документальным), а к самим фантазийным реалиям, явленным в произведении. Следовательно, «исследователь задается вопросом, был ли известен реальному автору подтекст его произведения и связано ли латентное значение текста с динамикой влечений автора».

В русскоязычном литературоведении этот текстологический психоаналитический подход мало разработан, несмотря на то, что психоанализ литературного творчества в России уже пережил «две волны» – в 20-е гг. (И. Д. Ермаков, Н. Е. Осипов, И. А. Бернштейн) и 90-е гг. ХХ в. (А. И. Белкин, А. И. Кругликов, С. Н. Зимовец).

К психоаналитическим интерпретациям литературы можно отнести монографию А. Пекуровской «Страсти по Достоевскому: Механизмы желаний сочинителя» (2004). Это мемуары, выстроенные на основательном биографическом, художественном, историко-литературном, литературоведческом материале – идеях и фантазиях Достоевского и его интерпретаторов. Интенция Пекуровской – выстроить «модель того, что могло иметь место в сознании (и подсознании) сочинителя, то есть могло быть реально доступно его (и всякому) опыту».

Психоаналитический ход в данном случае связан с реконструкцией (моделированием) того, как внутренний опыт искажает внешние импульсы и стимулирует «тайное желание» Достоевского-писателя «по-новому проиграть свою биографию» в произведениях. Вне общей оценки этого труда А. Пекуровской очевидно, что в случаях специального «препарирования» романов Достоевского ее психоанализ максимально текстологичен и дополняет литературоведческие трактовки (приемов двойничества, множественности повествовательных инстанций).

Анализ «психотипов» (во фрейдовско-лакановской психоаналитической традиции) также может расцениваться как альтернативно-дополнительная стратегия в литературоведческом анализе психологизма. Примером тому является статья С. Н. Зимовца о тургеневской героине. Благодаря избранному ракурсу психоаналитик проясняет психологическую сущность женских и мужских героев Тургенева-романиста, их неспособность к счастью и гармоничной любви. С. Н. Зимовец развенчивает миф о гиперслабости тургеневского «русского человека на rendez-vous» благодаря корректировке образа героини. Ее психологическая сущность связана с аффектом избыточных ожиданий от мужчины, с «состоянием фундаментальной недостижимости» желания, которые «конвертируются» в форму «преследующего дискурса», «девальвирующего мужское». За терминологической перегру-

женностью статьи С. Н. Зимовца («квазивагинальный зов», «кастрация мужского» и проч.) стоит четкая концепция аффектированности тургеневской героини, сублимирующей эротическую энергию в революционную или религиозную.

Примером родственного подхода является и работа В. Колотаева «Поэтика деструктивного эроса» (2001). «Аналитическая стратегия чтения», по словам исследователя, обусловлена «желанием рассмотреть произведение литературы вне идеологического контекста, как феномен напряженных и не всегда понятных ни самому писателю, ни тем более окружающим состояний психической жизни индивида, встроенного в язык той или иной культуры». Методологический прорыв в данном случае обеспечивается тем, что ведется наблюдение за динамикой языка художественного произведения. В. Колотаевым язык понимается как движущаяся система с двумя противоположающимися потоками: Эроса и Танатоса («Что делать?» Н. Г. Чернышевского, «Муму» И. С. Тургенева), материнско-языческого и отцовско-религиозного (в творчестве Л. Н. Толстого), власти и желания («Мать» М. Горького).

#### **Фрейдистский и юнгианский варианты психоанализа. К. Юнг о коллективном бессознательном. Архетипы**

*Архетипическая методология* анализа литературы сформировалась благодаря концепции глубинной (аналитической) психологии К.-Г. Юнга, ученика З. Фрейда. К.-Г. Юнг пересмотрел фрейдистскую структуру «содержаний бессознательного», дополнив ее уровнем коллективного бессознательного, что привело к переосмыслению работы психического механизма в целом. Юнговскую реформу можно свести к следующим положениям:

1) психика складывается из сознания и бессознательного (индивидуального и коллективного), питается энергией взаимодействия этих противоположностей;

2) личностное и коллективное бессознательное – поле движения архетипов;

3) архетипы – основные неосознаваемые средства трансляции коллективного психологического опыта. Они наследуются на уровне нейронных структур мозга и становятся «активно действующими установками, определяющими мысли и чувства каждого человека»;

4) архетипы – первичные схемы образов, мифологические персонификации (Мать, Дитя, Персона и др.) подавляемых сторон личности. Они – ступени индивидуации, т. е. процесса выделения личного сознания из коллективного бессознательного и постепенного изменения соотношения между сознательным и бессознательным с целью их гармонизации;

5) психологические кризисы человека – проявления дисгармоничного взаимодействия сознания и бессознательного. Восстановление психического равновесия (индивидуация) есть смысл существования человека (и цель психоанализа).

В результате «мифология полностью совпадает с психологией и эта мифологизированная психология оказывается только самоописанием души, пробуждающейся к сознательному существованию, только историей взаимоотношений сознательного и бессознательного начал в личности, процессом их постепенной гармонизации».

Литература, по К.-Г. Юнгу, – одна из возможных форм реализации архетипов и, следовательно, высшая форма выражения глубин всеобщего духа. Но не каждое произведение архетипично и, в этом смысле, приобщено к общечеловеческому бессознательному. Только визионерный художник отражает этот опыт коллектива, поскольку фиксирует не только свой сознательно осмысленный опыт (как писатель психологического типа), но и воссоздает в тексте страхи, сны, предчувствия, восходящие к коллективной психологии.

Вне рациональной установки автора архетипическую инструментовку могут получить сюжет, мотив, образ, деталь. В этом случае базовым будет архетипический смысл, на который налагаются более поздние напластования – мифологические, религиозные, научные, индивидуальные. Цель интерпретации визионерного текста – выявить индивидуально-авторскую специфику архетипа.

Результативность мифокритического подхода (психоаналитического и архетипического) демонстрирует В. Н. Топоров. Его книга «Странный Тургенев» (1998) – успешная попытка преодолеть нормативный взгляд на русского писателя как на идеолога русской интеллигенции второй половины XIX в. Реконструкция архетипов в данном случае со всей продуктивностью работает на выявление особенностей творческой манеры писателя. Художественная специфика при этом рассматривается не в историко-литературном контексте, а сквозь призму психоанализа – как продукт сознательно-бессознательных механизмов.

Определение «странный» по отношению к И. С. Тургеневу употребляется В. Н. Топоровым в значении «имеющий связь с подсознанием, обнаруживающий в своем поведении глубинно-психологические мотивы». Идеи психоанализа (родовые и генетические травмы (деспотичная мать и отец Дон Жуан), превалирование «женского начала», «танатография Эроса») в исследовании становятся «инструментом проникновения в скрытые, а подчас и сознательно подавляемые автором глубинно-психологические, бессознательные структуры тургеневского творчества» [51].

Примечательно, что выявление архетипов тургеневского творчества не самоцель данного анализа. Архетипическая первооснова природных пространств (бора, пустыни, неба) спрягается В. Н. Топоровым с топикой моря и степи (в ее интенсивно-экстенсивной рецепции): «безбрежность (в экстенсивном плане) и особенно (в интенсивном плане) – *колыхательно-колебательные* движения, фиксируемые и визуально, и акустически, индуцирующие соответствующий *ритм* в субъекте восприятия и как бы

вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающие к началу, к творению, к переживанию его смысла» [51]. Индивидуально-авторский «морской комплекс» В. Н. Топоров возводит к «психофизической природе» И. С. Тургенева: «умение видеть и за степью, и за пустыней, и за лесом, и за дорогами, и за холмами, и даже за явлениями заката образ моря, способность осознать “морское” во всем, что бескрайне и перед чем человек проникается сознанием своей слабости и ничтожности» [51]. «Морской комплекс» трактуется как художественный вариант «замещения» неприятного (смерти, трансцендентной бесконечности) приятным для субъекта описания, то есть выполняет «психотерапевтическую» функцию.

Пример «Странного Тургенева» В. Н. Топорова показывает, что психоаналитический и архетипический анализ художественного текста обладает потенциалом, который может быть востребован при рассмотрении специфики художественного психологизма.

### **Понимание художественного произведения как выражения подсознательной (иррациональной) деятельности творящего индивидуума. Искусство как разновидность гипноза**

Психоанализ, получивший широкое распространение в различных научных парадигмах, оказывает значительное влияние на развитие литературоведческих методологий междисциплинарного типа.

В этом смысле примечательна монография Л. Н. Полубояриновой «Леопольд фон Захер-Мазох – австрийский писатель эпохи реализма» (2006) – попытка исследовать *мазохизм* как «феномен психической и телесной жизни человека» в опоре на его историко-литературное отражение. Привлекая наработки психоанализа, рецептивной эстетики, гендерологии, нарратологии, Л. Н. Полубояринова исследует психологические и художественные механизмы этого табуированного явления, представленного в текстах Мазоха [39].

С этих позиций, мазохистский фантазм есть особый дискурс, ключевыми составляющими которого являются: «Эдипов комплекс...; вытеснение мужского, “отцовского” начала...; эротическое переживание физической боли; “забегание вперед” в получении наказания (замена кастрации) с целью генерировать таким образом удовольствие (инцест), сделать его неизбежным и избавиться от “страха наказания” (страха кастрации); провокативность (“искать случая снова пережить то же обращение с собой, заслужив его”)... К “стандартному” набору признаков мазохистской этики и эстетики прибавляются... и важное указание на роль фантазии (“живое воображение”), и связанный с нею “сценарный” характер фантазма (конструирование некоего “идеального” варианта отношений с возлюбленной предшествует переживанию этих отношений на практике), а также топика “служения” госпоже и своей “вины” перед нею, неотделимой от перспективы “наказания» [39]. Современные категории визуальности, игры, конституирования авторства и

самополагания субъекта позволяют исследовательнице вскрыть механизм мазохистской наррации, сложную «мерцающую» авторскую позицию [39, с. 44]. Такой комплексный подход к «мазохистскому фантазму» (в четких границах литературоведческой целесообразности) позволяет обнаружить типологические и генетические отношения между Л. фон Захером-Мазохом и Ф. Кафкой, И. С. Тургеневым.

С другой стороны, исследование мазохизма продолжает намеченную З. Фрейдом линию введения в научный оборот маргинальных сфер человеческого существования. Объектами исследования становятся проблемы *сексуальности, телесности, болезни, безумия* в литературе (С. Н. Зимовец, В. Колотаев, В. А. Подорога, М. Фуко). Целесообразность такие интерпретации получают только тогда, когда выходят за рамки медицины и вопроса о норме/патологии.

В. А. Подорога предпринимает попытку прочитать тексты Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и др. с позиции *аналитической антропологии*. Выделяемые в процессе такого анализа микрообъекты – *тело, зрение, перемещение, страх, болезнь* – могли рассматриваться и при исследовании художественного психологизма. Однако подход В. А. Подороги принципиально апсихологичен. Произведение членится на входящие в него гетерогенные ряды (визуальный, вербальный, телесный, ряд философского письма). Затем эти элементы объединяются через общий для них событийный ритм становления и жизни философского текста.

**Интуитивистская школа.** Как подчеркивает Л. М. Крупчанов, «название школы восходит к термину и понятию “интуиция” (от лат. *Intuitio* – созерцание)... Значительна роль интуиции в художественном творчестве, где она определяет специфику художественного творчества, являясь его эмоциональным ядром, средоточием пафоса. В единстве с логическим, интеллектуальным познанием интуиция выступает закономерным, необходимым и продуктивным способом достижения истинной информации» [27, с. 184]. Ее представители (А. Бергсон, Б. Кроче, Н. О. Лосский, Е. Н. Трубецкой, С. Л. Франк) говорили об интуиции как о «высшей и единственно продуктивной форме человеческого познания». Так, по мнению А. Бергсона, интуиция восходит к ощущению, которое существует внутри организма человека, развиваясь в качественных, «иррациональных» формах. Глубинный смысл жизни доступен лишь инстинкту. Только он способен проникнуть и в тайну искусства, художественного творчества. Художник, располагаясь внутри эстетического предмета, посредством интуитивной «симпатии» выходит на качественные параметры модели. Б. Кроче выделяет в качестве основной в художественном познании «лирическую интуицию» В своей работе «Поэзия» (1936) он выдвигает концепцию «поэтической экспрессии», отличающей поэзию от «ораторского», «прозаического», «литературного» творчества.

## 2.7–2.9 ФОРМАЛЬНЫЙ И СОЦИОГЕНЕТИЧЕСКИЙ МЕТОДЫ. СТРУКТУРАЛИЗМ

**Форма как единственный реальный носитель специфики литературы. Принципы и приемы исследования искусства в учении формалистов**

**Формальный метод** нацелен на рассмотрение исключительно формальной стороны произведения (конструктивной), игнорируя содержательную (идеологическую). Литература воспринимается как сумма художественных приемов.

Особый интерес к художественной форме в литературоведении возник в начале XX века в связи с преобладанием научных исследований, посвященных содержанию художественного произведения. Родоначальниками так называемого «формального» метода являются немецкие ученые, философы О. Вальцель, Г. Вёльфлин, В. Дибелиус.

Так, О. Вальцель считал, что приёмы анализа, которые используются в музыке и живописи должны быть распространены и на поэзию, и на литературу. Г. Вёльфлин рассматривал элементы формы как носителей признаков специфики бытия и эпох.

В России формальный метод сложился в 1920-е гг. благодаря талантливым филологам В. Шкловскому, Р. Jakobsonу, Б. Эйхенбауму, О. Брику, В. Жирмунскому, Б. Томашевскому, Ю. Тынянову и др. – участникам Общества по изучению поэтического языка (ОПОЯЗа – «Общества изучения поэтического языка»), возникшего в 1914 г. Этот метод В. Шкловский назвал одним из самых продуктивных направлений в теории литературы XX в. В таких работах, как «Воскрешение слова» (1914), «О поэзии и заумном языке», «Искусство как прием» (1917) он придавал слову ключевое функциональное значение в произведении.

Метод сформировался в противостоянии с вульгарным социологизмом и социалистическим реализмом. Формалисты выступали не против содержания произведений, а против представления о том, что литература – это повод для изучения идеологии, общественного сознания и исторического времени. Главное внимание учёные уделили языку произведений. Поэтический язык становится таковым благодаря «системе приёмов» (Р. Jakobson). Центральными у «формалистов» стали понятия «приёма», «конструкции», «временного сдвига», «отстранения», «литературного факта», функции, «тесноты стихового ряда», «пародичности» (Ю. Тынянов).

В. Шкловский предложил обновить речевую сферу произведения и выдвигает теорию «отстранения» языка (от слова «странный»). Так, неожиданный необычный контекст должен был, по мнению опоязовцев, привлечь внимание читателя, обновить сюжет и повествование.

Б. Эйхенбаум в статье «Как сделана “Шинель” Гоголя» рассматривает «литературные формы в их эволюции, вне реального времени или

социальной детерминации» [27, с. 202]. Он отмечал, что новаторство писателя отмечают такие качества, как «контраст», «сдвиг», «пародийность».

Формальный метод положил начало структурализму и семиотике.

### **Взаимодействие литературы и общества. Характеристика литературы как специфической формы общественного, классового сознания**

Советское литературоведение важную роль отводило социологическому методу. Поэтому в 20–30-х гг. XX века широкое распространение получил так называемый вульгарный социологизм. Он проявился в работах В. Фриче, В. Переверзева. Вульгарные социологи считали, что литературное творчество зависит от экономических отношений в обществе, а также от классовой принадлежности писателя.

Доминанты социогенетического метода (В. Переверзев и В. Фриче):

- а) телесно-вещественная трактовка искусства;
- б) с акцентированием в нем тотального жизнеподобия структурного тождества с действительностью;
- в) чисто статуарная, скульптурно-пластическая концепция человека;
- г) тесно связанный с нею эстетизм художественных произведений;
- д) исключительно жизненное назначение эстетизма.

Как у Фриче, так и – особенно – у Переверзева, в объяснениях специфики искусства подчеркивается ведущая роль телесно-вещественных интуиций. Литературное произведение, по словам Переверзева, это – «тело, своеобразно организованное, с своеобразно организованной психологией», и его нужно воспринимать «как объективное бытие, выражение которого складывается из материальных элементов стиля и объективно данных образов». Произведение не только детерминировано «бытием», но оно есть его эманация, своеобразное материально-живое излияние, то есть, попросту говоря, удвоенная действительность.

В социально-генетическом литературоведении придается огромное значение не только интуиции тела и вещи, но и тому живому, которым они пронизаны. Чем же является это живое? Не чем иным, как классовой психологией. Она-то и есть та причина, которая обуславливает конфигурацию, вообще своеобразие художественной формы. Именно «классовая психология, – читаем у Фриче, – является тем началом, которое с неотвратимой неизбежностью организует все компоненты литературного произведения... в одно органическое целое» [57]. Среди множества эйдосов Переверзев и Фриче выделяют в произведении один особо важный, доминирующий в нем образ, который оказывается не чем иным, как «проекцией... социального характера». В нем репрезентируется основной – «стержневой» – психологический тип одного из классов в обществе, с ним также идентифицируется творческая личность писателя. Вот этот «социальный характер» и придает произведению не только эстетическое, но и социально-психологическое единство.

**Понятия «элемент» и «структура» вместо формы и содержания. Важнейшие бинарные оппозиции структурализма (знак-значение, речь-язык, текст-контекст, культура-природа)**

Возникновение структурализма в XX в. связано с переходом гуманитарных наук от описательно-эмпирического уровня исследований к строго теоретическому и точному. Это объясняет интерес структуралистов к логизации, математизации, формализации, абстрагированию. Первые шаги метода связаны с деятельностью Пражского лингвистического кружка (просуществовал с 1926 г. по 1950-е гг., членами были чешские филологи В. Матезиус, Я. Мукаржовский, русские – Н. С. Трубецкой, Р. О. Якобсон, П. Г. Богатырёв, Г. О. Винокур, Е. Д. Поливанов и др. ), а также Парижской семиотической школы (Р. Барт, А. Ж. Греймас, Ж. Женнет, Ю. Кристева и др.).

Методология литературоведческого структурализма начинается с работы швейцарского лингвиста Ф. де Соссюра, который в своей работе «Курс общей лингвистики» предложил знаковую теорию познания. Согласно этой теории, знак является единством звука и смысла, которые связаны между собой произвольно. Представители структурализма – К. Леви-Стросс, Р. Барт, Ю. М. Лотман. Р. Барт в работе «S/Z» (1970) выстроил языковую модель, формой анализа текста являлось медленное чтение с попутным членением текста на мельчайшие части. При этом каждый элемент структуры обозначается в названии и подключается к конкретному коду.

Структуралисты понимают произведение как систему с чёткой структурой, поэтому структуралистская поэтика исходит из имманентного (присущего только ему, не связанного с контекстом) исследования художественного текста. Структура – совокупность устойчивых отношений, обеспечивающая сохранение основных свойств объекта. Структуралистов интересует не столько качество элементов, сколько отношения между ними, поэтому свойства системы, по их представлениям, не сводимы к сумме свойств элементов. Как писал Ю. М. Лотман, «художественный приём – не материальный элемент текста, а отношение» [33].

Каждая структура находится на определённом уровне. Уровень свидетельствует об однопорядковости элементов.

Структуралисты рассматривают текст по образно-иконической оси: традиция – текст – реальность; по оперативно-прагматической оси: автор – текст – читатель.

Например, анализируя стихотворение К. Н. Батюшкова «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы», Ю. М. Лотман опирается на фонологический и метрический уровни структуры, то есть на звуковой состав и ритм, во главу угла ставя «возвращения», «повторы», «антитезу», «прямые и обратные связи», варианты, инварианты.

## 2.10 ГЕРМЕНЕВТИКА И РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА

### Герменевтика как «искусство понимания», интерпретации текстов

О правомерности применения множественных методов исследования гласит современная литературоведческая наука **герменевтика** – фило-софско-эстетическая теория интерпретации текста и наука о понимании смысла произведения. Этимология этого слова, по Е. А. Цургановой, связана с именем бога торговли, покровителя дорог, почты Гермесом, который, согласно древнегреческой мифологии, передавал указания олимпийских богов людям. Его задача заключалась в том, что объяснить людям смысл божественных посланий [43, с. 195].

Функция интерпретации состоит в том, чтобы научить, как следует понимать произведение искусства согласно его абсолютной художественной ценности. Герменевтика берёт начало в древности, а именно в приёмах истолкования Библии и древнейших текстов культуры. Ведущие теоретики герменевтики – немецкие ученые XVIII–XIX вв. Ф. Д. Э. Шлейермахер и В. Дильтей. Современную герменевтику как науку развили немецкий учёный Х. Г. Гадамер и американский учёный Э. Д. Хирш (E. Hirsch). Ведущие принципы герменевтики таковы:

- **принцип диалогичности:** духовная жизнь, сосредоточенная в произведении, определяется узами, связывающими автора и нас, интерпретаторов, с традицией;
- **принцип эмоциональности:** интерпретация невозможна без умения чувствовать эстетическое наслаждение от общения с явлением литературы;
- **контекстуальный и культурологический принцип:** освоение «жизни духа» происходит за счет погруженности в определенную культурно-историческую традицию, без чего невозможна интерпретация;
- **принцип избирательности:** герменевтический опыт, учитывая традицию, также принимает во внимание историческую дистанцию, разделяющую писателя и читателя (интерпретатора);
- **принцип целостности:** при постижении произведения создается связь между пониманием его частей через целое и целого – через понимание частей. Такую связь Дильтей назвал герменевтическим кругом;
- **принцип вариативности:** герменевтический круг в своей поступательности и преемственности свидетельствует о возможности множественных интерпретаций одного и того же произведения;
- **принцип личного подхода и толерантности:** интерпретатор обязан признавать авторитетность автора произведения, а также исходить из собственных этических и эстетических принципов, но быть свободным в выборе цели, контекста, условностей теоретического языка интерпретации;
- **принцип единства формы и содержания:** анализ произведения завершается не поиском общности между формой и содержанием,

а установлением личностного взаимопонимания между литературным произведением и читателем.

Таким образом, художественное произведение является фактом культуры, при интерпретации необходимо реконструировать место произведения в духовной истории человечества. Метод учитывает как субъективную индивидуальность интерпретатора, так и объективную ситуацию времени написания, влияния традиций и культурного контекста, что в целом даёт возможность постоянно обновляемого, но адекватного восприятия текста.

### **Рецептивная эстетика об изучении произведения искусства как «фиктивного текста» (В. Изер)**

**Рецепция** – реакция воспринимающего сознания и чувства читателя на произведение, на художественный мир автора. Воспринимая текст, читатель по-своему его воссоздаёт и пересоздаёт. Этот незримый диалог между писателем и читателем (текстом и читателем) изучает рецептивная эстетика (другие названия – рецептивный метод, эстетика воздействия).

Обоснованием рецептивного метода служат философия Э. Гуссерля и феноменологическое литературоведение Р. Ингардена, считавшего, что читатель достраивает, «конкретизирует» произведение, которому в идеале свойственно «множество обликов». Основы рецептивного метода заложили в XX в. немецкие учёные, участники «констанцской школы» В. Изер и Х. Р. Яусс. Рецептивная эстетика вводит в сферу литературоведческого исследования читателя и общество, представляя литературный текст как продукт исторической ситуации, зависящей от позиции интерпретирующего читателя. Поэтому для данного вида литературоведческого исследования характерен интерес к явлениям массовой культуры (развлекательно-тривиальной литературе, газетно-журнальной продукции, комиксам и т. п.), прослеживается его связь с социологическими исследованиями, педагогической, прикладными литературоведческими дисциплинами.

Базовые положения метода таковы:

- традиционная эстетика игнорирует читателя, выдвигая на первый план эстетику творца, писателя;
- смысл произведения не является постоянной, раз и навсегда данной величиной;
- текст не равен авторскому созданию как конечному продукту;
- рецепция возникает на основе диалектики в результате диалога между произведением и реципиентом (воспринимающей стороной) на фоне исторического контекста;
- в отношениях «произведение – читатель» существует прямая и обратная связь (читатель – произведение);
- рецепция осуществляется в рамках «читательских ожиданий», которые формируются на основе жанровых норм эпохи, соотношения вымысла и действительности, текста и контекста в сознании читателей;

- «горизонты ожидания читателя» находятся в диалоге с сигналами текста;
- читатель может быть имплицитным, то есть внутренним, укоренённым в самом тексте, и эксплицитным, то есть реально-историческим;
- множественность прочтений произведения зависит от «точек неопределённости», пробелов, открытых динамичных смысловых позиций, не сформулированных автором, недосказанных, но направляющих активность читательского восприятия.

Рецептивный метод не обращён к изучению отношений «автор и произведение», «автор и традиция», «автор и реальность».

Самыми известными представителями рецептивной эстетики являются Х. Г. Гадамер, Х. Р. Яусс, В. Изер и др.

Так, по Гадамеру, «понимать, – значит, в первую очередь, понять в данной области самого себя, и лишь во вторую очередь – выявить мнение другого лица по этому вопросу». Понять текст – означает «применить», «приложить» его к современной для интерпретатора (реципиента) ситуации, точно так же, как юрист «применяет» закон, а теолог – Писание.

Главное для исследователя, по Х. Р. Яуссу, – живая жизнь литературы и общества. Для современного литературоведения не должно быть запретных или «неприличных» тем и явлений в литературе, оно не должно видеть в ней лишь сферу «изящного», отгороженную от «грубой» действительности. Исследователь утверждает, что отношения между литературой и читателем носят как эстетический, так и исторический характер.

В конце XX века было зафиксировано несколько направлений внутри рецептивной эстетики: 1) теоретико-познавательная (герменевтика и феноменология); 2) описывающе-воспроизводящая (структурализм, последователи русской формальной школы); 3) эмпирико-социологическая (социология читательского вкуса и восприятия); 4) психологическая (изучение психологии читательских поколений); 5) коммуникативно-теоретическая (семиотические исследования); 6) социально-информативная (изучение социальной роли средств массовой информации) [43, с. 138].

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### ПРИЛОЖЕНИЕ А

#### Вопросы для самоконтроля

1. В чем заключается цель «Теории литературы» как учебной дисциплины?
2. Почему «Теорию литературы» называют «открытой научной дисциплиной»? Аргументируйте свой ответ конкретными литературоведческими фактами.
3. Из каких трех основных циклов состоит современная теория литературы?
4. В чем заключается вклад античного ученого Аристотеля в теоретико-литературное знание?
5. В каком веке литературоведение оформляется в самостоятельную науку?
6. Назовите и кратко охарактеризуйте основные научные методы и школы в литературоведении XIX–XX вв.
7. Дайте определение понятия «творчество».
8. Как познает мир искусство, в отличие от науки?
9. Дайте определение понятию «художественность».
10. Что такое художественный образ? Назовите основные свойства художественного образа.
11. Что такое литературный процесс?
12. В чем заключается противоречивость трактовки стиля отечественным литературоведением?
13. Дайте наиболее полное определение стиля.
14. Какие этапы прошло в своем развитии само понятие «стиль»?
15. Докажите на конкретных примерах из творчества русских или зарубежных писателей, что мировоззрение влияет на авторский стиль.
16. Назовите основные типологии стилей, существующие в отечественном литературоведении.
17. Кто впервые в истории эстетико-литературной мысли провел раздел литературы на эпос, лирику и драму?
18. Раскройте суть теории речи К. Бюлера и ее значение для деления литературы на роды.
19. Почему деление литературы на роды не совпадает с членением на поэзию и прозу?
20. Дайте определение литературного жанра.
21. Почему литературные жанры с трудом «поддаются» систематизации и классификации?

22. Назовите основные характеристики эпического рода литературы.
23. В чем заключается специфика лирического рода литературы?
24. Дайте определение понятию «лирический герой». Кто и когда впервые использовал этот термин?
25. Что характерно для драматического рода литературы?
26. Дайте определения следующим понятиям: «художественный метод», «направление», «течение», «школа», «система».
27. В чем заключается специфика художественного метода?
28. Охарактеризуйте романтизм как один из основных художественных методов XXI века.
29. С чем связаны сомнения литературоведов в правомерности названия художественного метода «реализм»?
30. Назовите основные черты, свойственные модернизму.
31. Назовите основные особенности мифологической школы литературоведения.
32. Почему братьев В. и Я. Гримм считают основоположниками мифологической школы?
33. Какой вклад в концепцию мифологической школы внесли русские ученые XIX века Ф. Буслаев, А. Афанасьев, А. Пыпин и др.?
34. С чем связано возникновение «неомифологической школы» в XX веке?
35. В чем заключался смысл триады И. Тэна «раса – среда – момент»?
36. Какова заслуга культурно-исторической школы в области литературоведения?
37. В чем заключается сущность компаративистики как метода литературоведческого исследования?
38. Назовите основные положения компаративистики.
39. Что включает в себя концепция литературных аналогий, связей и взаимодействий А. Н. Веселовского?
40. В чем сущность психологического метода в литературоведении?
41. Дайте определение архетипа. Проанализируйте роль образов-архетипов в русских народных сказках.
42. В чем сущность психоанализа З. Фрейда? Как этот метод использовался ученым в анализе произведений литературы?
43. Какие работы русских литературоведов созданы в русле психоанализа?
44. В чем заключается юнговская реформа психоанализа?
45. В чем оригинальность прочтения творчества И. С. Тургенева В. Н. Топоровым?
46. Назовите особенности современного психоаналитического литературоведческого анализа.
47. Дайте характеристику интуитивистской школе в литературоведении.

48. В чем сущность формального метода в литературоведении?
49. Охарактеризуйте вульгарный социологизм как характерное явление в литературоведении 20–30-х гг. XX века.
50. Назовите доминанты социогенетического метода по В. Перверзеву и В. Фриче.
51. Охарактеризуйте структурализм как один из методов литературоведческого исследования.
52. Какова заслуга Ю. М. Лотмана в развитии структурализма?
53. В чем заключается суть герменевтики как философско-эстетической теории интерпретации текста?
54. Назовите ведущие принципы герменевтики.
55. Что изучает рецептивная эстетика?
56. Перечислите базовые положения рецептивной эстетики.
57. Какие направления внутри рецептивной эстетики возникли в конце XX века?

МГПУ им. И. П. Шамякина

## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

### Тематика рефератов по дисциплине «Теория литературы»

1. Новейшие авторские жанры в русской поэзии конца XX – начала XXI века (видеопэзия, лингвогобелены, листовертни, танкетки, цифровая поэзия).
2. Представители неомифологического литературоведения XX века.
3. И. Тэн как основатель культурно-исторического метода в литературоведении.
4. Д. Н. Овсянников-Куликовский о психологии понимания.
5. Теория архетипов К.-Г. Юнга.
6. В. Фриче и В. Переверзев и их роль в создании концепции вульгарного социологизма в советском литературоведении.
7. Р. Барт о многозначности художественного произведения и об «ограничительном коде» его формы. Структурализм и семиотика.
8. Х. Г. Гадамер как теоретик герменевтики.
9. Понятия и термины рецептивной эстетики.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Абрамович, Г. А. Введение в литературоведение : учебник / Г. А. Абрамович. – М. : Просвещение, 1970. – 390 с.
2. Аминова, В. Р. Теория литературы : конспект лекций / В. Р. Аминова. – Казань : [б. и.], 2014. – 355 с.
3. Андреев, А. Н. Целостно-антропологический анализ произведения : учеб. пособие для студентов вузов / А. Н. Андреев. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 237 с.
4. Андреев, А. Н. Целостный анализ литературного произведения : учеб. пособие для студентов вузов / А. Н. Андреев. – Минск : НИИЦентр, 1995. – 144 с.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель ; пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1957. – 184 с.
6. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
7. Белинский, В. Г. Разделение поэзии на роды и виды / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. : в 13 т. – М., 1954. – Т. 5 : Критика. – 864 с.
8. Введение в литературоведение: литературное произведение: основные понятия и термины / Л. В. Чернец. – М. : Издательский центр «Academia», 2000. – 555, [1] с.
9. Введение в литературоведение : учеб. для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература» / под ред. Г. Н. Поспелова. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М. : Высшая школа, 1988. – 528 с.
10. Введение в литературоведение: Хрестоматия : учеб. пособие для филол. спец. вузов / под ред. П. А. Николаева. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 1988. – 480 с.
11. Волков, И. Ф. Теория литературы : учеб. пособие / И. Ф. Волков. – М. : Просвещение ; Владос, 1995. – 256 с.
12. Виноградов, В. В. Сюжет и стиль / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 192 с.
13. Виноградов, В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 362 с.
14. Волков, И. Ф. Творческие методы и художественные системы / И. Ф. Волков. – М. : Искусство, 1989. – 256 с.
15. Волошинов, В. Н. (Бахтин М. М.) Фрейдизм / В. Н. Волошинов. – М.-Л. : Гос. изд-во, 1927. – 164 с.
16. Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 304 с.
17. Гинзбург, Л. Я. О структуре литературного персонажа / Л. Я. Гинзбург. – М. : Сов. писатель, 1973. – 224 с.

18. Гиршман, М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М. : Высш. шк., 1991. – 160 с.

19. Гуляев, Н. А. Теория литературы : учеб. пособие для филол. специальностей пединститутов / Н. А. Гуляев. – 2-е изд., исправл. и дополн. – М. : Высшая школа, 1985. – 271 с.

20. Дмитриев, В. А. Реализм и художественная условность / В. А. Давыдов. – М. : Сов. писатель, 1974. – 277 с.

21. Добин, Е. С. Искусство детали / Е. С. Добин. – Л. : Сов. Писатель, Ленинград. отд-е, 1975. – 192 с.

22. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А. Б. Есин. – М. : Флинта ; Наука, 1998. – 163 с.

23. Жураўлёў, В. П. Структура твора: рух сюжэтна-кампазіцыйных форм / В. П. Жураўлёў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 312 с.

24. Ильин, И. А. Одинокий художник / И. А. Ильин. – М. : Искусство, 1993. – 352 с.

25. Кормилов, С. И. Основные понятия теории литературы. Литературное произведение / С. И. Кормилов. Проза и стих. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1999. – 112 с.

26. Кочеткова, Н. Д. Литература русского сентиментализма (эстетические и духовные искания) / Н. Д. Кочеткова. – СПб. : Наука, 1994. – 280 с.

27. Крупчанов, Л. М. Теория литературы : учеб. / Л. М. Крупчанов. – М. : Флинта, 2012. – 360 с.

28. Лазарук, М. А. Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў / М. А. Лазарук. – 2-е выд., дапрац. – Мінск : Нар. асвета, 1996. – 176 с.

29. Левчук, Л. Т. Психологический анализ и художественное творчество / Л. Т. Левчук. – К. : Вища школа, 1980. – 160 с.

30. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Советская Энциклопедия, 1987. – 752 с.

31. Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк., 2001. – 337 с.

32. Лихачев, Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Д. С. Лихачев. – М. : Азбука, 1991. – 320 с.

33. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 220 с.

34. Минералов, Ю. И. Теория художественной словесности: поэтика и индивидуальность / Ю. И. Минералов. – М. : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1999. – 357, [3] с.

35. Михайлов, А. А. О художественной условности / А. А. Михайлов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1966. – 167 с.

36. Нестеренко, А. А. Теория литературы и методология анализа художественного произведения : учеб. пособие для студентов филол. спец. и учителей-словесников / А. А. Нестеренко. – Витебск : Педагог, 1993. – 87 с.

37. Осьмаков, Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсяннико-Куликовский / Н. В. Осьмаков. – М. : Просвещение, 1981. – 160 с.
38. Палиевский, П. В. Литература и теория / П. В. Палиевский. – М. : Сов. Россия, 1979. – 288 с.
39. Полубояринова, Л. Н. Леопольд фон Захер-Мазох – австрийский писатель эпохи реализма / Л. Н. Полубояринова. – Л. : Наука, 2006. – 646 с.
40. Пруцков, Н. И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы / Н. И. Пруцков. – Л. : Наука, 1974. – 204 с.
41. Раков, В. Из истории советского литературоведения. Социологическое направление / В. Раков. – Иваново : ИвГУ, 1986. – 95 с.
42. Раков, В. Из истории советского литературоведения. Формальная школа / В. Раков. – Иваново : ИвГУ, 1982. – 87 с.
43. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопедический справочник. – Москва : Интрада – ИНИОН, 1996. – 319 с.
44. Соколов, А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 218 с.
45. Теория литературы : учеб. пособие по специальности 021700 – Филология : в 2 т. / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 509 с.
46. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. / С. Н. Бройтман. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 2 : Историческая поэтика. – 359 с.
47. Теория литературного произведения : методические рекомендации для студентов / М. А. Палкин. – Мозырь : МГПИ, 1993. – 25 с.
48. Теория литературы : в 3 т. / под ред. Г. Л. Абрамовича. – Т. 1 : Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. – М. : Наука, 1962. – 453 с. ; Т. 2 : Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М. : Наука, 1964. – 486 с. ; Т. 3 : Основные проблемы в историческом освещении. Стиль, произведение, литературное развитие. – М. : Наука, 1965. – 504 с.
49. Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы : учеб. пособие / Л. И. Тимофеев. – Изд. 5-е, испр. и доп. – М. : Просвещение, 1976. – 548 с.
50. Тимофеев, Л. И. Словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 513 с.
51. Топоров, В. Н. Странный Тургенев / В. Н. Топоров. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 192 с.
52. Тюпа, В. И. Художественность литературного произведения / В. И. Тюпа. – Красноярск : Изд-во Красноярск. ун-та, 1987. – 224 с.
53. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 328 с.

54. Федотов, О. И. Основы теории литературы : учеб. пособие : в 2 ч. / О. И. Федотов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – Ч. 1 : Литературное творчество и литературное произведение. – 269 с.

55. Федотов, О. И. Основы теории литературы : учеб. пособие : в 2 ч. / О. И. Федотов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – Ч. 2 : Стихосложение и литературный процесс. – 237 с.

56. Фесенко, Э. Я. Теория литературы : учеб. пособие для вузов / Э. Я. Фесенко. – изд. 3-е, доп. и испр. – М. : Академический Проект ; Фонд «Мир», 2009. – 780 с.

57. Фриче, В. Социология искусства / В. Фриче. – М. – Л. : ОГИЗ, 1929. – 204 с.

58. Фуко, М. Что такое автор? / М. Фуко. – М. : Наука, 1999. – 16 с.

59. Хализев, В. Е. Теория литературы : учеб. для вузов / В. Е. Хализев. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.

60. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.

61. Хомякова, О. Р. Теория литературы : учеб. пособие / О. Р. Хомякова. – Минск : РИВШ, 2013. – 360 с.

62. Чичерин, А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова / А. В. Чичерин. – 2-е изд., доп. – М. : Сов. писатель, 1968. – 371 с.

63. Эсалнек, А. Я. Теория литературы : учеб. пособие / А. Я. Эсалнек. – М. : Флинта, 2010. – 208 с.

64. Яцухна, В. І. Тэорыя літаратуры : вучэб. дапам. для студэнтаў-філолагаў ВНУ : у 2 ч. / В. І. Яцухна. – 2-е выд., дапрац. – Гомель : УА ГДУ імя Ф. Скарыны, 2003. – Ч. 1. – 119 с.

65. Яцухна, В. І. Тэорыя літаратуры : вучэб. дапам. для студэнтаў-філолагаў ВНУ : у 2 ч. / В. І. Яцухна. – Гомель : УА ГДУ імя Ф. Скарыны, 2003. – Ч. 2. – 151 с.

**ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ**

Архетип 6, 42, 48, 51

Басня 29

Биографический метод 10, 43

Вульгарный социологизм 11, 56

Герменевтика 58, 60

Драма 26, 27

Драматическое 28

Духовно-историческая школа 11

Жанр 2021, 2324, 26

Имагология 46

Интуитивистская школа 54

Искусство 79, 13, 14, 18

История литературы 5, 16

Катарсис 8

Классицизм 8, 9, 16, 17, 21

Компаративистика 45

Критический реализм 38

Культурно-исторический метод 40, 43

Культурно-историческая школа 10, 43, 44

Литературная критика 5

Литературное направление 34

Литературное произведение 3, 13, 28, 56

Литературное течение 34

Литературный процесс 16, 17

Литературоведение 5, 9, 12

Лирика 26, 28, 32, 33

Лирический герой 33

Лирическое 28, 33

Мимесис 8

Миф 6, 10

Мифологическая школа 10, 40, 42

Модернизм 17, 35, 38, 39

Неомифологическое литературоведение 41

Образность 15

Общая (теоретическая) поэтика 6

Преемственность 9

Психологическая школа 11, 47

Повествователь 32

Психоанализ 48–53

Психоаналитический метод 47

Рассказ 28, 30–32

Реализм 35–38, 53, 55

Рецептивная эстетика 59

Роман 28, 30–32, 34, 37, 50

Романтизм 10, 16–18, 22, 26, 35–36

Сентиментализм 9, 22, 35

Слово 6, 13, 14

Сопоставительный метод 45–46

Социалистический реализм 35, 38

Социологический метод 11

Сравнительно-исторический метод 10, 11, 46

Стиль 18–25

Стихосложение 67

Структурализм 56–57, 60

Талант 9, 13, 15, 20, 35, 55

Творчество 10, 11, 13, 18, 21

Теория литературы 3, 5–7

Теория литературного процесса 7

Традиции 6, 9, 16, 20, 41, 43

Фольклор *10, 18, 29, 40–42*  
Форма *11–12, 32, 44, 50, 55–56*  
Формальный метод *11, 55–56*

Художественная литература *14, 17*  
Художественность *13–15, 18*  
Художественный метод *34–35*  
Художественный образ *15–16*

Школа *35*

Элегия *24, 29–30*  
Эпическое *28*  
Эпос *7, 26–28, 31–32, 34, 40*  
Эссе *8, 36*  
Эстетика литературы *7*

МГПУ ИМ. И. П. ШАМЯКИНА

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие .....	3
Раздел 1. Теория литературы .....	5
1.1 Теория литературы как наука. Введение .....	5
1.2 Целостный анализ художественного произведения .....	13
1.2.1 Специфика художественной литературы. Литературное произведение как художественное единство .....	13
1.2.2 Анализ произведения искусства в аспекте стиля .....	18
1.2.3 Анализ произведения искусства в аспекте рода и жанра .....	26
1.2.4 Анализ произведения искусства в аспекте художественного метода .....	34
Раздел 2. Общая характеристика основных методов (систем) изучения художественной литературы .....	40
2.1–2.2 Мифологический и культурно-исторический методы .....	40
2.3–2.4 Сравнительно-исторический и психологический методы .....	45
2.5–2.6 Психоаналитический и интуитивистский методы .....	49
2.7–2.9 Формальный и социогенетический методы. Структурализм .....	55
2.10 Герменевтика и рецептивная эстетика .....	58
Приложения .....	61
Список использованных источников .....	65
Предметный указатель .....	69

*Справочное издание*

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Справочник

Составитель

**Сузько** Елена Владимировна

Корректор *Е. В. Сузько*

Оригинал-макет *Е. В. Юницкая*

Подписано в печать 20.04.2022. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.

Ризография. Усл. печ. л. 4,19. Уч.-изд. л. 4,13.

Тираж 49 экз. Заказ 10.

Издатель и полиграфическое исполнение:  
учреждение образования «Мозырский государственный  
педагогический университет имени И. П. Шамякина».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий N 1/306 от 22 апреля 2014 г.

Ул. Студенческая, 28, 247777, Мозырь, Гомельская обл.

Тел. (0236) 24-61-29.