

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО  
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

САМАРКАНДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ АЛИШЕРА НАВОИ

*Б.С. МИХАЙЛИЧЕНКО*

**ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ:  
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

**МОНОГРАФИЯ**

*СамДУ Илмий кенгашининг 2008-йил  
29-декабрдаги 6-мажлиси баённомаси  
билан нашрга тавсия этилган*

**Самарканд – 2009**

**Михайличенко Б.С. Проблемы литературоведения: теория литературы. Монография.** – Самарканд: СамГУ, 2009. – 180 с.

*Предлагаемое исследование литературоведческих категорий выполнено в «жанре монографии» и не претендует на «жанр учебника». В монографии рассматриваются конкретные темы, используются усложненные, подчас дискуссионные версии и гипотезы, авторские суждения обильно иллюстрируются цитатными примерами.*

*Относительно «жанра учебника», то такие книги создаются исключительно для учащихся или студентов в качестве основного вида обучающей литературы; учебник выделяется методологическим подходом к предмету, оперирует устоявшимися правилами, где каждая истина выверена и канонизирована.*

*Заявленная работа синтезирует в себе разрозненные признаки учебника, и поэтому ее отдельные главы могут быть использованы в качестве дополнительного материала по «Теории литературы».*

*Монография адресуется студентам, аспирантам, литературоведам филологических вузов.*

**Отв. редактор:**

**доктор филологических наук,  
профессор Х.И. УМУРОВ**

**Рецензенты:**

**доктор филологических наук,  
профессор Ш.С. САФАРОВ.,  
доктор филологических наук,  
профессор Б.Б. ЮЛДАШЕВ**

## ВВЕДЕНИЕ

### Из истории становления теории литературы как науки; обзор учебного материала

В античном литературоведении магистральную линию обозначила поэтика, она канонизировала эстетические категории, значительно расширила терминологический аппарат (мимесис, поэтика, катарсис, характер, тюхе - случай, вина и ошибка героя, эйдос – идея, эйкон – образ...), исследовала специфические свойства художественных родов и видов, источником для которых является мир реальности, вымысла, воображения. Поэтика не теряла влияния в новейшей истории, и свое теоретическое назначение выполняла вплоть до XIX века, когда стали издаваться вузовские разработки по курсу изящной словесности. И только в XX столетии появляются учебники под названием «Теория литературы», настоятельно утверждая собственный статус в системе университетского обучения за счет снижения интереса к поэтике. В современном понимании анализ строения и структурных средств текста есть поэтика, ее суть скрыта в деталях.

Теория литературы составляет важнейший раздел литературоведения. Выполняя роль его фундамента, поясняя схемы концептуальных категорий, повторяющихся в определенный период и во все времена, уточняя существенное в смене одних эстетических формаций другими, теория формирует и мотивирует основные показатели литературы.

Без теории не могут обходиться критика и история литературы, с ней тесно связаны эстетика и философия, она устанавливает наиболее общие нормы, управляющие развитием словесности. Обобщая опыт мирового художественного процесса, теория литературы, как тип познания человека, исследует природу духовно – эстетических ценностей (персонаж, характер, чувства), создает правила и законы о способах построения стихотворных, прозаических и драматургических произведений, призвана объяснять сущность общественного явления, осваиваемого и постигаемого литературоведением в целом. Без теории предмета нет истории предмета.

Общие положения этой науки обязаны использовать писатели. Для того чтобы наслаждаться искусством надо быть эстетически грамотным человеком. И в этом смысле теория литературы поднимает и расширяет художественное образование и просвещение общества.

Отечественное литературоведение, вопреки идеологемным перекосам, достигло определенных успехов на поприще создания учебников по теории литературы. До 90 – х годов XX века теоретические разработки и личные суждения авторов снабжались высказываниями политических деятелей, решениями очередных съездов в области литературы и искусства, ссылались на мнения авторитетных на то время критиков и писателей. В старых учебниках выделялись как самые перспективные в аспекте «литература и общество» следующие главы догматического характера: о классовости, партийности и народности, об идейном содержании литературы и самого «передового в мире»

соцреализма. На первый план ставилась тематика произведения, а не его художественность. Названные и опущенные тут категории следует прочитывать критически, поскольку они отражали господствовавшие в науке непреложные истины, однако в новом столетии утратили своё значение.

Настоящие рекомендации знакомят с такими узловыми вопросами, как литература и литературоведение, литературоведческие школы, методы, направления, течения, специфика текста и произведения, литературные роды, содержание и форма, художественная характерология, критерии художественности, символ и миф, степень одаренности писателя, поэтическая речь.

**Обзор учебного материала по теории литературы XX века.** Его принято начинать с книги «Основы теории литературы» Л.И. Тимофеева, опубликованной в 1940 году; впоследствии она неоднократно дополнялась, исправлялась и переиздавалась.

В самом названии монографии содержится указание на ее монументальность. Разумеется, и здесь страницы пестрят цитатными истинами, в целом же ученый поставил теорию литературы на философскую основу. Главные концептуальные положения Л.И. Тимофеева одобрены отечественным литературоведением.

В 1960 году В.И. Сорокин выпустил свою «Теорию литературы» (М.: Учпедгиз), однако эта работа не выдержала научного соперничества с книгой Л.И. Тимофеева, ее редко кто упоминает, хотя и в ней встречаются ценные разделы, например, «Портретная характеристика» литературных персонажей. Несомненная значимость «Теории литературы» В.И. Сорокина состоит, во-первых, в попытке количественного увеличения академических пособий, нарушая монополию одного программного учебника; во-вторых, в отказе от триадных обозначений работ типа: «Теория. Поэтика. Стилистика», что было свойственно литературоведению 20 – 30 – х годов XX века, которое как бы игнорировало право теории на ее самостоятельность.

Заслуженным успехом до настоящего времени пользуется трехтомник «Теория литературы» (1962 - 1965), созданный коллективом, среди которых выделялся В. Кожин, который, однако, не смог стать в один ряд с Л.И. Тимофеевым и Г.Н. Пospelовым.

Местный резонанс получил учебник украинского ученого П.К. Волынского «Основы теории литературы» (1967). В качестве исследуемого материала П.К. Волынский привлекает произведения двух далеко не родственных и отнюдь неравноправных литератур и редко обращается к произведениям западных писателей. «Основы теории литературы» П.К. Волынского состоят из двенадцати разделов, его концептуальные разработки передаются в такой последовательности: «Предмет и специфика художественной литературы»; «Литература и социальная жизнь»; «Принципы анализа художественного произведения»; «Тема и идея художественного произведения»; «Литературный образ»; «Композиция и сюжет литературного произведения»; «Язык художественного произведения»; «Элементы стихосложения»; «Исторический характер развития литературы»; «Развитие литературных родов и видов»;

«Развитие художественных методов и направлений». И венцом теоретической мысли становится «самый передовой в мире» соцреализм. Наиболее значимую научную ценность представляют разделы «Основ теории литературы» П.К. Волынского, посвященные поэтической речи и технике стихосложения.

В 1977 году Н.А. Гуляев выпустил учебное пособие для студентов филологических специальностей. Его «Теория литературы» делится на VI глав. В первой рассматривается история становления и развития теоретической мысли; вторая глава знакомит с художественной литературой как специфическим видом искусства; в третьей - изучаются литературные явления в плане общественного сознания; творческий процесс подвергается обсуждению в четвертой главе; в пятой - отводится место литературным родам и жанрам; в шестой - исследуются художественные методы, направления и стиль. К догматическим учениям относятся три начальные главы. Учебник Н.А. Гуляева может быть успешно использован в средней школе.

Обнародовал свою «Теорию литературы» Г.Н. Поспелов в 1978 году, над которой ученый работал практически постоянно и его научные открытия, задолго до публикации этой книги, были реализованы во многих статьях и монографиях. Поспеловские и тимофеевские изыскания признаны классическими в том смысле, что основные теоретические положения, обоснованные авторами, в исторической перспективе не утрачивают своей значимости.

В том же, 1978, году с английского языка была переведена «Теория литературы», которую составили два американских литературоведа – Рене Уэллек и Остин Уоррен. Первоначально эта работа появилась в США в 1949 году и приобрела широкое распространение в университетах Западной Европы и Америки. Западные студенты – филологи до настоящего времени продолжают штудировать теорию, созданную этими учеными. Структурно «Теория литературы» Уэллека и Уоррена состоит из четырех частей. В первой – **«Определение и разграничение»** - рассматриваются и классифицируются многие теоретические категории, которые традиционно отечественное литературоведение включало в вузовский курс «Введение в литературоведение». Исключением явился раздел: «Общее литературоведение. Сравнительное литературоведение. История национальных культур». Вторая часть называется **«Предварительная стадия литературоведческого анализа»**, третья – **«Внешний подход к изучению литературы»** (подразделы: «Литература и биография»; «Литература и психология»; «Литература и общество»; «Литература и идея»; «Литература и другие искусства»); четвертая часть – **«Внутренние аспекты литературы»** - (эвфония, ритм и метр, стиль, образ, характер, жанр) завершает «Теорию литературы» американских авторов. Уместно тут оговориться, что учебники отечественных теоретиков на английский язык пока не переведены. И это более чем оценочный показатель.

В ознакомительном плане желательно держать в поле зрения вузовские работы по теории литературы, созданные филологами разных стран. Так, узбекский ученый Х.И. Умуров в своей «Теории литературы» («Адабиёт назарияси»). - Тошкент: Шарк, 2002. – 256 б.) в начальной главе

(«Художественная литература») ставит и успешно исследует проблемы классического литературоведения. Это «Объект и предмет литературы», «Художественность, образность и образ», «Талант. Вдохновение. Художественное мастерство», «Правда жизни и художественная правда», «Духовность и идейность». Во второй части («Художественное произведение») уделяется внимание таким категориям, как «Содержание и форма», «Тема и идея», «Сюжет и композиция», «Язык и мотив». Третья часть («Поэзия») отводится стихотворным системам и принципам их анализа. В четвертой части («Роды и жанры») мысли проф. Х.И. Умурова сосредоточены на эпосе, лирике, драме и восточных жанрах; в пятой части («Стиль, творческий метод и течения») выстраиваются теоретические положения преимущественно на текстах узбекских писателей. Национальная доминанта Х.И. Умурова заслуживает одобрения.

Опыты молодых теоретиков начала XXI века пока опережает «Теория литературы» В.Е. Хализева (М.: ВШ, 2007. – 405 с.). Его учебник появился в 90 – е годы, и уже выдержал четыре издания. В первых двух главах рассматриваются вопросы общего литературоведения, в третьей – речь идет о коммуникативной стороне словесности. Четвертая и пятая главы отводятся поэтике как основе основ науки о литературе (учение о составе и структуре отдельных произведений и их групп). В шестой главе исследуются генезис художественного творчества и закономерности развития литературы. Должное внимание в учебнике В.Е. Хализева уделено теоретико – методологическим позициям крупных ученых, различным научным школам, выверяется эстетическая ценность новых концепций.

Краткая характеристика учебных материалов позволяет сделать вывод о поступательном движении теоретической мысли в мировом литературоведении.

Общие сведения о литературоведческих категориях содержатся в специальных справочниках и профильных энциклопедических словарях. Это прежде всего многотомная «Краткая литературная энциклопедия» (КЛЭ), издававшаяся с 1962 года. За ней следует: Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: СЭ, 1966. – 375 с. Георгиев Л., Джамбазки Х., Ницолов Л., Спасов С. Речник на литературните термини. – София: Наука и изкуство, 1969. – 967 с., Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. – К.: РІШ, 1971. – 486 с.; Словарь литературоведческих терминов / Редакторы – составители Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 510 с.; Хотамов Н., Саримсаков Б. Адабиётшунослик терминларининг русча-ўзбекча изоҳли луғати. – Тошкент: Ўқитувчи, 1979.

В системе вспомогательных литературоведческих дисциплин важную нагрузку несет на себе и художественный перевод. Многие писатели первоначально пробовали свои творческие силы как раз в области перевода. И здесь филолог обязан ознакомиться с теорией переложения текста из одной языковой культуры на другую.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### Смысловые и терминологические определения и разграничения; понятие о литературоведческих дисциплинах

Литературоведческие дисциплины базируются на теории литературы, ее предметом изучения являются художественные произведения. И в этой связи возникает необходимость разграничения понятий «литература» и «литературоведение».

Термин «литература» (лат. – «буква», написанное; литератор - писатель) нуждается в системной конкретизации и уточнении: в своем многозначном смысле «литература» представляет совокупность рукописных и печатных произведений народа, эпохи, человечества. В семантическом плане «литература» делится на множество профессиональных интересов и знаний: медицинская, юридическая, теологическая, почвоведческая... На одной из самых высоких ступеней стоит «художественная литература». В XIX веке она получила наименование «изящной словесности». Такого рода словосочетание соотносится с явлениями искусства, что позволило называть литературу «искусством слова», особым видом творчества, образно воспроизводящим жизнь при помощи речи, письма, иконологических приемов. Она выражает сознание общества и формирует его. В ранней своей фазе словесность складывалась под сильным влиянием фольклора и пониманием роли личности в историческом процессе. Сила художественной литературы находится в эмоциональном изображении событий, человеческих характерах, переживаниях и мыслях. От эпохи к эпохе литература накапливает, сохраняет и передает эстетические, нравственные, философские, исторические и социальные ценности каждого народа.

**Литературоведение.** В свою очередь формируется наука, которая исследует художественную литературу. И первый ее вопрос направлен на выявление состава литературоведческих дисциплин. Согласно устоявшейся классификации изучаемые предметы делятся на **основные** (главные) и **вспомогательные** (служебные). К основным относятся теория литературы, история литературы и литературная критика; вспомогательными являются литературоведческая библиография, историография и текстология.

Метод основных литературоведческих дисциплин эвристичен, он как бы испытывает на прочность традиционные формы и модели в непрерывном движении времени и научного опыта писателя и критика. Метод служебных предметов парадигматичен и консервативен в том смысле, что стремится сохранить определенные нормы дополнительного толкователя текста и распространителя его реставрированных эстетических ценностей.

Разграничения литературы и литературоведения отражены в следующей схеме:



## Основные литературоведческие дисциплины

**I. Теория литературы.** Каждая наука должна иметь прочную теоретическую основу, что позволяет ей успешно развиваться, совершенствоваться, достигать результатов. В том случае, когда теория становится ложной, то она окажется несостоятельной. Термин «теория» в переводе из греческого обозначает «наблюдение», «исследование».

Теория литературы (или простейшее изложение ее – «Введение в литературоведение») – наиболее абстрактное, отвлеченное от конкретных литературных фактов учение, состоит из одних обобщений и относится к науке методологической. Исследуя исторически и эстетически сложившиеся типы художественного мышления, теория вырабатывает собственную типологию, устанавливает и выясняет общие понятия (категории), относящиеся к литературе, в частности, о стихосложении, прозе, романтизме, реализме и все в таком порядке, истолковывает разряды сюжетосложения, композиции, характеры литературных персонажей, рассматривает назначение художественной литературы и ее функции познания, изучает самые широчайшие и самые общие вопросы словесности. Теория литературы включает в себе три основных раздела.

I. Учение о литературе как о способе познавательной деятельности.

Эта наука является своего рода философией литературы, особым видом общественного сознания (сознание и познавательная деятельность в данном случае рассматриваются как синонимы).

II. Учение о произведении, о его строе и составе (общая поэтика и теоретическая поэтика).

III. Учение о литературном процессе, об основных формах, в которых существует литература, о закономерностях его исторической эволюции.

Иногда этот раздел называют учением об историко – литературном процессе.

Таким образом, теория литературы выделяется не конкретным, а отвлеченным, абстрактным характером. Каждая литературная сущность (от

литературы в целом до любой литературной частности) берется здесь только в общем плане, без относительно к тому, как проявляет данное явление в художественной практике того или иного писателя, в том или ином отдельно взятом произведении.

**II. История литературы.** Настоящая литературоведческая дисциплина изучает процесс развития художественной литературы всех народов на протяжении многих веков или десятилетий, разделяясь на поддисциплины по эпохам и отдельным странам. Например: «История античной литературы», «История английской литературы Средних веков», «История французской литературы эпохи Ренессанса»... Литературоведы создали и продолжают создавать истории национальных и мировых литератур («История всемирной литературы»).

История литературы включает в себя такие значимые категории, как художественный процесс, периодизация, литературные и исторические источники, творческие портреты отдельных писателей.

Литературный процесс относится к сложному, подчас противоречивому развитию художественной литературы, закономерности которого изучаются историей литературы и критикой. Литературный процесс формируется в ходе столкновения эстетических программ, полемики, согласия, решительного неприятия творческих позиций художников слова. Важную роль тут играют культурные, социальные и национальные особенности литературных эпох. Историко – поступательное движение происходит благодаря освоению результатов предшественников. При этом новая эпоха не просто повторяет, но углубляет и развивает успехи, например, в области стихосложения или в совершенствовании художественной прозы. Литературный процесс дополняется определенным числом писательских портретов как классиков, так и авторов посредственных дарований.

Историки литературы создали выверенную концепцию периодизации мировой и национальных литератур. Так, от античности до XVIII века нового времени понятие «литературная эпоха» состоит из нескольких исторических веков: античная литература (до н.э.), литература Средневековья (V – XIV вв. нашей эры), литература эпохи Ренессанса (XIV – XVI вв.), литература классицизма (XVII столетие; у славян – XVIII в.). Начиная с XVIII века достижения художников слова измеряется одним столетием (XVIII в. – Просвещение; XIX в. – романтизм и реализм; **XX век условно можно обозначить Нобелевским периодом**).

Художественный предмет предъявляет к себе историко – литературный подход. Литературовед при исследовании художественных и документальных источников обязан объективно прочитывать фактографические материалы. При этом историческое начало не должно доминировать над литературным вымыслом.

Творческий портрет писателя складывается из биографических сведений, обзора опубликованных и неизданных (рукописных) произведений, жанровых пристрастий автора. Чаще всего, к примеру, украинские литературоведы обозначают этот раздел как «Жизнь и творчество имярек писателя».

История литературы становится филологической наукой лишь в том случае, когда она не исчерпывается одним перечислением литературных событий прошлого, пусть они взяты в хронологической, строго выверенной временной последовательности. И если изменения литературных фактов рассматриваются, во-первых, как развитие, а, во-вторых, в самой этой эволюции появляются и устанавливаются определенные общие закономерности и тенденции, только тогда речь может идти об истории литературы как о самостоятельной дисциплине. Так, в разных литературах и разных литературных эпохах наблюдается обязательная система очередности: установлено движение от эпоса к лирике, а затем к драматургии, от романтизма (литература мечты) к реализму (литература действительности).

**III. Литературная критика.** Жанры литературной критики совпадают с жанрами журналистики: статьи, рецензии, отзывы, эссе, юбилейные зарисовки, очерки. Здесь же учитываются форумы, проводимые критиками, диалоги, круглые столы, отклики читателей, монографии, в которых собраны работы одного из ведущих критиков, выпускаются антологии.

#### Модель: критик – писатель – читатель



Критика рассматривает исключительно **текущую литературу**, она занимается современными явлениями и фактами: обсуждает, хвалит, указывает на недостатки. В ее задачу входит оценка нового произведения, помогает читателю установить уровень таланта художника и значимость его опубликованного произведения. Эта дисциплина активно участвует в литературном процессе и влияет на него, она оказывается на стороне какого – либо литературного направления или отдельного писателя, критик вступает в полемику со своими оппонентами, пытаясь отстаивать правильные или отвергать ошибочные принципы.

Как наука, критика относится к «молодым» вузовским дисциплинам. В истории восточных славян «движущаяся эстетика» сформировалась в XIX веке, и только в последующем столетии историю критики стали системно изучать в студенческой аудитории.

В каждом литературном альманахе имеются рубрики, специально отведенные для критики, определяющие лицо и эстетическую позицию журнала («Наш современник», «Новый мир», «Иностранная литература», «Слово і час», «Звезда Востока», «Березіль»...). Авторы статей оперативно откликаются на новое произведение и зачастую выражают свое крайнее отношение к нему. Чаще всего в суждениях критиков сталкиваются два

противоположных мнения об одном произведении. В то же время нельзя не отметить и тот факт, что полемисты могут извращать эстетический вкус читателя. На эту сторону вопроса указывал Л. Толстой: «Сейчас думал про критиков. Дело критика – толковать творения больших писателей, главное – выделить из большого количества написанной всеми нами дребедени – лучшее. И вместо этого, что ж они делают? Вымучат из себя, а то большей частью из плохого, но популярного писателя, выудят плоскую мыслишку и начинают на эту мыслишку, коверкая, извращая писателей, нанизывать их мысли. Так что под их руками большие писатели делаются маленькими, глубокие – мелкими и мудрые – глупыми. Это называется критика. И отчасти это отвечает требованиям массы – **ограниченной массы** – она рада, что хоть чем –нибудь, хоть глупостью, припилен большой писатель и замечен, памятен ей; но это не есть критика, т.е. уяснение писателя, а это **затемнение** его» (см.: Лев Толстой об искусстве и литературе. – М.: СП, 1958, т.2. – С. 521). Студентам следует знать, что многие истины и откровения Л.Н. Толстого ложные и порочные. Например, писатель полностью отвергает искусство западноевропейского Ренессанса, для него Шекспир, Гете, Бетховен, Бах и др. «совсем дрянь» (Л. Толстой об искусстве и литературе, т. 2. – С. 243- 244). Значительный вред нанесла читателям и писателям так называемая соцреалистическая критика, когда читающая «ограниченная масса» воспринимала информацию наоборот: если ругают писателя или его произведение, то это значит, что писатель проявил гражданское мужество или он талантлив, а его книги достойны прочтения.

Уделяется внимание и «необычной» профессии критика (см.: Бюше Ж. Поль Валери – литературный критик. – Париж, 1976). Так, биографическая критика (Ш.Сент-Бёв, а за ним И.Тэн и Ф.Брюнетьер) ставила себя выше писателя и гордилась этим превосходством. В середине XIX века критики начинают признавать свою вторичность, однако тайно или явно испытывают «зависть» к художникам. Движущаяся эстетика второй половины XIX столетия считает себя равной писательскому творчеству. Следующая, назидательная, критика откровенно игнорировала «внутреннюю логику» и эстетическую направленность произведения. Что касается академической критики, то она выделяла в сочинении то, что делает его выше среды и эпохи. Ангажированная (заказная) критика «видела» в тексте нечто в нем несуществующее. Тематическая критика более всего тяготела к литературоведению; критики - структуралисты также находятся в этом пространстве. Субъективным началом окрашена импрессионистская критика.

Критика, таким образом, с одной стороны, помогает развитию творчества отдельного писателя, а с другой, она формирует читательское мнение, воспитывает эстетический вкус.

Теория литературы, история литературы и литературная критика тесно связаны между собой. Критик опирается на факты и суждения, о которых ему дает история литературы. Чтобы определить место нового писателя в современном литературном процессе и в контексте истории литературы ему нужно знать факты предшествующих периодов развития литературы. Базируясь

на знаниях истории и теории литературы, обозреватель определяет, какие традиции заимствует современный автор в своем творчестве и какие явления игнорируются; с другой стороны, он обязан использовать основные положения теории литературы. В свою очередь, история и теория литературы опираются на оценки, высказываемые критикой.

Прочные связи завязываются между историей и теорией литератур. Теория держится на фактах, открытых историей литературы, обобщает их, а история литературы и критика не могут обойтись без концептуальной методологии. Теория и история литератур, в отличие от критики, исследуют явления, которые проявлялись как в отдаленные эпохи, так и в самых близких.

История литературы и все составляющие ее поддисциплины, а также литературная критика, являются литературоведческими предметами конкретного, фактического характера. Различие между историей литературы и литературной критикой состоит в одном: критика интересуется текущая литература, произведения «сегодняшнего дня», а историка литературы – факты прошлых времен. Все общие понятия, которыми пользуются историки литературы и литературные критики, заимствованные из теории литературы, подтверждают наличие тесного взаимодействия основных (и служебных, в том числе) литературоведческих дисциплин в общих историко – литературных пределах.

### **Вспомогательные литературоведческие дисциплины**

Литературоведческие дисциплины, которые не занимаются непосредственным анализом художественных произведений, называются **вспомогательными**. Их задача – способствовать, помогать основным дисциплинам изучать литературу. При этом они выработали собственную методику и методологию со своими специфическими целями и назначениями.

К служебным предметам относятся: литературоведческая **библиография**, литературоведческая **историография**, литературоведческая **текстология**.

**I. Литературоведческая библиография.** Назначение библиографии (гр. – книга + пишу; описание книг) заключается в научном описании книг и составлении их перечней. Литературоведческая библиография является частью всеобщей библиографии, занимающейся регистрацией, учетом и классификацией рукописной и печатной продукции. Благодаря работе библиографов, исследователь не тонет в море книг, легко находит то, что опубликовано по интересующемуся вопросу. В библиотеках имеются генеральный каталог, систематический каталог, специальные справочники и специалисты – библиографы, которые помогают в разыскании необходимых сведений.

Библиография, в том числе и литературоведческая, делится на научную и учебную. К учебной относятся **аннотированные** и **рекомендательные** справочники. В рекомендательные входят только те авторы, произведения которых, по мнению составителей, следует советовать учащимся. Аннотированное изложение сведений, кроме указания автора и наименования

соответствующей работы, сопровождается кратким пояснением сути данной статьи или монографии. Если студент может обходиться профильным справочником, то исследователь – литературовед не вправе удовлетвориться этим. Он обязан самолично ознакомиться со всеми соответствующими сведениями по нужному ему вопросу. Научное описание книг должно быть полным и содержать все публикации.

Справочные материалы делятся на **источники** и **пособия**. К первым причисляются непосредственно произведения авторов разных видов изданий; пособия представляют собою всю научную и критическую литературу, которая существует о творчестве изучаемого писателя. В XX веке стали издаваться справочники, которые носят смешанный характер: указываются все сочинения автора, его издания и переиздания, всю имеющуюся научную продукцию о его творчестве. Таковы, например, «Словари писателя», «Комментарии», «Литературные энциклопедии имярек» писателя. Существуют разного рода периодические летописи книжных, журнальных и газетных статей.

**Библиография литературоведческая.** Ее принято называть научно – вспомогательной, научно – информационной, учетно – регистрационной, рекомендательной. В XXI веке справочную функцию начинает выполнять Интернет.

**Библиография литературная.** Ее задача сводится к оживлению читательского интереса, прививанию эстетического вкуса и художественных знаний, уверенно разбираться в потоке периодики и классики.

**Библиографоведение.** Это наука о библиографии, в классическом виде она зародилась в странах Западной Европы и связана с именем швейцарского ученого Конрада **Геснера** (1516 – 1565), который выпустил «Университетскую библиографию» (1545), описав 15 тысяч книг древнегреческих, латинских и европейских авторов, находящихся в университетской библиотеке. Кроме того, он создал зоологическую энциклопедию «История животных» в 5-ти томах.

В XVII веке флорентийский энциклопедист Маручелли (1625 - 1703) в своем титаническом труде «*Mare magnum*», насчитывающий 112 томов, зафиксировал и прокомментировал «великое море» печатной продукции почти всего XVII столетия. В XXI веке библиографы не успевают за периодикой. В одном только Самарканде издается огромное количество газет и других изданий, однако авторские публикации пока еще не фиксируются, не описываются. Поэтому в библиографоведении образуется и увеличивается информационный зазор.

**II. Литературоведческая историография.** Не следует путать историографию с историей литературы. Историография представляет историю исследовательской мысли, посвященной литературе, но не историю литературного творчества. Литературовед – историограф в меньшей мере изучает мир писателей и их произведения, в поле его зрения находятся труды ученых – литературоведов (статьи, книги, учебники). Когда надо знать, что в литературе наличествует наиболее весомого, значительного и авторитетного по данной проблеме, тогда обращаются к литературоведческой историографии, к трудам классиков – литературоведов, к описанию их работ.

Литературоведческая историография – это наука о путях развития литературы и литературоведения, например, ученый, занимающийся темой «маленького человека» в литературе XIX века должен выяснить, какие писатели разрабатывали ее, в каком направлении и как меняется этот сквозной образ в истории литературы. С другой стороны, исследователь обязан установить: кто ввел этот термин в обиход, кем была поставлена научная проблема в литературоведении, где и когда она обсуждалась, какое разъяснение получила у различных исследователей. На эти и другие вопросы дает ответ историография.

**III. Литературоведческая текстология.** Текстология изучает рукописи и прижизненные издания наиболее талантливых писателей. Конкретнее говоря, выясняются вопросы соответствия новейших изданий исследуемых авторов с их первоисточниками. Дело в том, что авторская воля на протяжении длительного срока при многочисленных изданиях значительно искажается: накапливаются всякого рода ошибки, а также дают о себе знать нежелательные плоды вмешательства в текст работников печати.

К произвольным (случайным) неправильностям в написании относятся описки создателя произведения и типографические опечатки. Подобные просчеты, как правило, фиксируют и исправляют в очередном переиздании, а оплошности писателя и погрешности работников типографии, случайно оказавшиеся осознанными, не замечаются не только читателем, но и специалистом – литературоведом. Такого свойства искажения называются осмысленными, точнее, осмысляемыми.

Текстологи встречаются и с намеренными подтасовками. Эту группу ошибок составляют результаты вмешательства редактора (в прошлом – цензора): он изменил смысл какой-то фразы, выкинул слово и вставил свое, иногда по соображениям вкусового характера, предполагая, что в авторском виде его работу не следует пропускать в печать. Наконец, дает о себе знать прямое вмешательство корректора, считающего, что текст нуждается в серьезной стилистической правке. В приведенных случаях искаженный построчник ставит перед текстологом задачу: обнаружить и устранить погрешности, реставрировать авторский текст, восстановить авторскую волю.

Широкое поле деятельности перед текстологами открывается при работе с рукописями. Так, на материале средневековых украинских летописей (VIII – XIV вв.) создано много научных работ, в которых приводятся в прежнее состояние исчезнувшие из текста слова, уточняются версии о пропавших произведениях, объясняются «темные места».

В свое время итальянский ученый Л. Сантифаллер предлагал устранить границы между науками вспомогательными и основными. Он выдвинул идею замены термина «вспомогательные науки» на «исторические основные науки». Однако устоявшуюся классификацию отечественные теоретики литературы не подвергают пересмотру, поскольку она уже канонизирована.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ОБРАЗНАЯ СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРЫ

*Образ как эстетическая и историческая категория; образность логическая и образность художественная; концепции; предмет изображения; типизация и индивидуализация; познавательные и воспитательные функции литературы; эмоциональный фактор и эстетическое значение литературы; художественное творчество как форма познания и освоения жизни*

**Образ художественный.** Термин «образ» отечественное литературоведение позаимствовало из киево – церковного языка, что обозначает лицо, щека; в переносном значении – картина; номинация «образ» является калькой из гр. eikon (икона) – изображение.

Художественное произведение представляет собою мысль, выраженную образно, картинами. Писатель, в отличие от публициста, не высказывает определенных положений, из чего читатель должен извлечь выводы. У него все сразу вместе совершенно, нераздельно: и исходный тезис, и доказательство, и конечный результат. Все это отражено в единой зарисовке, в образе.

Теория художественного образа была создана в античную эпоху и связывалась с понятием подражания (мимесис): художник воссоздает жизнь в ее неповторимо – индивидуальном значении. Аристотель понимал произведение как живое существо, которое подчиняется собственным правилам, оторвавшись от автора, художественное творение «производит» продукт эстетического наслаждения.

Наука о литературе XIX века (Гегель) определила искусство слова как мышление в образах, которое открывает конкретную реальность.

**Художественный образ является формой отражения жизни и представляет обобщенную картину мира.** Искусство пересоздает жизнь условно, символизирует вторую природу, организованную по законам красоты. Это не действительность, а ее **образ**, и столкнуться с ней можно лишь посредством воображения. Образ включает в себя **духовную деятельность человека**, это предмет, наделенный чертами знака (К. Горанов).

«Образ – это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданной при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение» (Л.И. Тимофеев). Он содержит в себе авторский оценочно – субъективный момент к изображаемому предмету (Н.А. Гуляев).

Литературный образ неисчерпаем как и действительность (акт индивидуальной оценки, эстетическое наслаждение, соотношение частной жизни с жизнью человечества, способ познания автора). После чтения У. Шекспира или исследования его творчества, жизнь английского драматурга умножается на бесконечность. Категория «образ» и система художественных образов отличаются между собой идейной значимостью.

Изображения человеческой личности классифицируются как образы – персонажи, предметы (образы - вещи), явления природы (образы - пейзажи). Писатель должен передать правду социальную, использовать вымысел, воссоздать индивидуальный характер, обобщать обстоятельства (П.К. Волынский).

Теоретики литературы США Р. Уэллек и О. Уоррен считают, что образ состоит из трех элементов: **образ = метафора + символ + миф**. Семантические поля частично совпадают, и сфера их действия, несомненно, одна и та же. Психологи и эстеты предложили многоступенчатую классификацию образов: зрительные (воспроизведение прошлого опыта); вкусовые, ароматические, статические, динамические, цветовые, звуковые, синэстетические (способность образа переключаться из звуковой сферы чувств в цветовую, вкусовую, ароматическую).

Имеются произведения, в которых одоризм и синэстетизм приобретают особую художественную ценность. Так, в «Песне Песней» (Библия) изображаются ароматические разновидности и их влияние на влюбленных: благовония расцветающихся смоковницы и винограда; обостряют чувственность «нард и шафран, амр и корица со всякими благовонными деревьями, мирра и алой со всякими наилучшими ароматами».

Французский поэт XIX века Шарль Бодлер создал (сборник «Цветы зла») картину мира, которая состоит из загадочных иероглифов и символов, указывающих на связь, устанавливаемую между запахами, красками и звуками:

*Подобно голосам на дальнем расстоянье...  
Перекликаются звук, запах, форма, цвет...  
Есть запах чистоты. Он зелен, точно сад,  
Как плоть ребенка, свеж, как зов свирели, нежен.  
Другие – царственны, в них роскошь и разврат,  
Их не охватит мысль, их зыбкий мир безбрежен, -  
Так мускус и бензой, так нард и фимиам  
Восторг ума и чувств дают изведать нам.*

Глубоко и всесторонне изучена проблема роли чувств, зрительных, вкусовых и ароматических эффектов в создании художественного образа украинским поэтом и ученым И. Франко («Из секретов поэтического творчества». Соч. в 10 – ти тт., т. 10. – М.: ГИХЛ, 1959. – С. 76 - 137).

Р. Уэллек и О. Уоррен обобщили учение о художественном образе: «По – видимому, для теории литературы основными мотивами будут образ (или картина), общественное, сверхъестественное (неестественное, иррациональное), повествование (рассказ), архетип (или всеобщее), символическое изображение вечных идеалов через события, обусловленные конкретным временем, программное (или эсхатологическое), и, наконец, мистическое».

Появляются работы теоретиков литературы, которые обнаруживают в этой категории новые эстетические грани, такие, например, как «эмблема», «символ», «миф».

**Образ – эмблема.** Г.Н. Поспелов в эмблемном содержании выделяет оценочный признак, свойственен изобразительным видам искусства –

живописи, скульптуре, архитектуре, чеканке. Эмблемный (гр. – рельефное украшение) образ статичен; классическим примером принято считать изображение щита Ахиллеса, впрочем, рисунок этого прикрытия развернут в процессе его созидания. Словесно – предметная изобразительность эмблемы усиливает тайну идеи произведения.

**Образ – символ.** Главным его отличием является метафоричность. Всякий символ есть образ, и когда он переходит в символ, то становится прозрачным, обретает смысловую глубину, которая трудно поддается расшифровке. В качестве первоосновы символа могут выступать предметы, животные, космические явления. Так, у индусов «лотос» олицетворяет божество и вселенную; у христиан змий предстает символом мудрости и искушения; у арабов (иранцев) вино – мудрость и знания. Символикой окутаны танцы, орудия труда, топография. Образ – символ заметно отличается динамической тенденцией: он не дан, а задан, его можно только пояснить. Отличие символа от простых предметов состоит в том, что «вещи» позволяют смотреть на себя, их надо рассматривать; символ, напротив, «работает», он сам «смотрит» на людей. Сравни; когда долго смотришь в бездну, когда – нибудь и бездна глянет на тебя (Ницше). Литературный образ – символ талантливого писателя всегда имеет переносное значение, он создан по модели скрытого сравнения.

**Образ – миф.** Характеристики этой категории нацеливают на иррациональность, интуицию, философичность. Откуда возникает авторский миф – образ и куда он идет объясняется картиной мира, которая почти всегда указывает на трагический удел человечества.

**Вечные образы.** К ним относятся персонажи мировой литературы: Прометей, Эдип, Кассандра, Гамлет, Дон – Жуан, Фауст, Дон Кихот, Лейли и Меджнун, Искандер... Эти образы неувядаемые, поскольку сочетают в себе черты не конкретного героя, а единство исторического и общечеловеческого начал. Мирового уровня нарицательных вечных образов не создала московско – петербургская литература, она, как и другие славянские литературы, думается, и не создаст, как бы не величала себя.

В типологической системе художественных образов выделяется теория украинских ученых **И. Ковалика – М. Коцюбинской** о мегаобразе, макрообразе и микрообразе.

**Мегаобраз** (гр. **megas** - огромный) имеет непосредственное отношение к литературному произведению, текст которого воспринимается как мегаобраз. Он отличается самостоятельной эстетической ценностью и теоретики литературы наделяют его высшей родовой и неделимой величиной.

**Макрообраз** (гр. **macros** – широкий, длинный) организует систему художественного отражения жизни в ее узких видовых или больших родовых сегментах (отрезках, частях, картинах). Структура макрообраза организована связанными между собой однородными микрообразами.

**Микрообраз** (гр. **micros** - малый) выделяется наименьшим текстуальным размером: это единица измерения образного мышления, в которой художественно воспроизведен небольшой отрезок объективной (внешней или внутренней) реальности. Микрообраз может оформляться одним фразовым

словом (Ночь. Дождь. Утро) или предложением, абзацем, надфразовой целостностью.

Эпическое произведение (мегаобраз) состоит из нескольких макрообразов. Встречаются примеры, когда в лапидарном стихотворном тексте макрообраз включает в себя значительное число микрообразов и, напротив, один микрообраз может равняться мегаобразу. Среди словесно – художественных образов, согласно концепции И. Ковалика – М. Коцюбинской, бывают простые (неразвернутые, однофразовые) и сложные (развернутые) микрообразы (см.: Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. – К.: Наукова думка, 1965. – С. 21; Ковалик І. Про типологічну інтерпретацію художнього слова та вияв майстерності у Словнику творів І. Франко // Франко І. Вип. VII. – Л.: ЛДУ, 1969. – С. 154).

**Образ – это способ и форма освоения действительности, он характеризуется единством чувств, общностью смысловых моментов и относится к исторически изменчивым категориям, проявляя свою красоту в разных литературных жанрах.**

В истории литературоведения встречались попытки исследования образа в аспекте его прагматического значения. Сторонники такого подхода рассматривали эту категорию как вещь, бытие, возлагая надежду на то, что образ можно понять и изучить до конца. Если бы такие задачи можно было бы решить, то тогда никакой тайны не осталось бы от Гамлета, Дон Кихота, Эдипа, Каменной Дамы... Сторонники прагматического метода предъявляют претензии героям: что полезного они сделали для семьи, какой вклад внесли в экономику и науку. В связи с этой методологией анализа художественной литературы достаточно вспомнить знаменитые «сапоги» и «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля. Известный критик XIX века отдавал предпочтение сапогам, которые оказались выше Рафаэля. Впрочем, критик не додумался «продать» картину итальянского художника и купить много обуви. **Художественный образ изучается по эстетическим законам, по законам красоты. Прагматический подход к анализу художественного образа и литературы, даже на уровне производственной темы, в целом оказался непродуктивным.**

## **ПРЕДМЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ**

*Объект искусства – человек и все окружающее его; прерывность и непрерывность художественного развития*

Один из актуальных вопросов в теории литературы, который спорадически, наскоками и временами продолжает дискутироваться, связан с предметом художественного изображения. Ученые начинают выяснять истину с вопроса: имеет ли художественная литература свой специфический предмет изображения или нет? Наблюдаются ли отличия в логическо – теоретическом и художественно – образном способах познания мира?

Предмет художественного изображения составляет значимый круг действий, осваиваемый наукой о литературе. Здесь можно установить предмет теории литературы, предмет истории литературы, предмет литературной критики.

Когда теоретик определяет специфику искусства и выявляет наличие в литературе собственного предмета, то единой точки зрения здесь нет. Мнения одних литературоведов склоняются в сторону признания, что специфического предмета в художественной литературе не имеется. Эта версия сводится к следующему: если сфера интересов искусства ограничена какой – то единой областью, то будет означать, что искусство охватывает не всю жизнь. Какие – то стороны остаются вне поля зрения, а это значит, что отличительное свойство художественного произведения в должной мере не проявляется. Между тем писатель изображает предметы, космический мир, животных и поэтому он не идет вразрез с практикой.

Далее утверждается, будто славянские критики XIX века не поднимали вопроса о специфике предмета художественного произведения. Поднимали, однако они шли по пути западноевропейского литературоведения, которое считало, что предметом искусства становится вся действительность, что внимание сосредоточено на всем, что угодно. Нет областей, которые были бы недоступны художественному освоению. Пафос всех этих апелляций противников и сторонников существования предмета художественного изображения не заключает в себе ложных утверждений, хотя сама их позиция наверняка неверна. Поэтому надо уточнить, что, с одной стороны, верно, а с другой, неоправданно.

Было бы ошибкой выдвигать предположение о том, что искусство ограничено в своих возможностях изучения и отображения действительности. Такой подход противопоставляет науку и искусство и не согласуется с практикой художественного творчества. Найдется писатель (Бальзак, Золя), который изобразит все то, что нас окружает. И с этим следует считаться. Выделим в этой связи несколько положений в пользу версии, что литература имеет собственный предмет художественного освоения действительности.

**Тезис первый: предметом художественного изображения является человек и окружающий его мир.** Литературоведы XIX века отнюдь не утверждали, что у искусства нет своего специфического предмета. Действительно, им принадлежит высказывание: «**Объект искусства – это действительность**». Но вместе с тем, они часто говорили о человеке, приковавшем к себе внимание художников. Поэтому критики доказывали, что не идея главная, а земной дух: предметом искусства является не божество, не миры иные, а жизнь. Сторонники существования специфичности предмета должны разделять концепцию Л.И. Тимофеева. Это не означает, что до него наука о литературе не занималась этой проблемой. У Аристотеля просматривается мысль, которую Л.И. Тимофеев сумел последовательно и до конца освоить. Его концепция сводится к следующему: образ – это картина человеческой жизни, образ всегда насыщен человеческим смыслом. Ученый напоминает, что интересы художника сосредоточены на человеческом значении

окружающих явлений. Встречаются произведения, где действуют животные, деревья, вещи, космос. Все может привлечь внимание писателя. Когда речь идет о человеке, тогда он объект изображения, когда писатель изображает природу, то и здесь выделяется человеческое содержание, устанавливаются интересы человека.

Противоречия состоят в том, что предмет искусства ограничен и предмет искусства специфичен. Как же помирить это разногласие? Всякий предмет может определяться логикой схоластов о пресловутом стакане: в одном состоянии он сосуд для питья, дальше – стакан как изделие стекольной промышленности, затем стакан как товар и его можно продать, наконец, им можно пробить голову человека. Сознание человека не только отражает, но и изображает. Само развитие двух важнейших форм познания (человек и общество) привело к тому, что всякое явление может осмысливаться в двух разных плоскостях. Не надо думать, будто эти две плоскости противостоят друг другу. Между ними имеются противоречия, однако люди живут и творят в человеческом обществе, и это не абстрактный, а человеческий предмет. Итак, предмет литературы – это **человек** и все окружающее его в человеческой действительности.

В сфере художественного творчества предметом является не какая – то часть людей, а живой человек. В этой связи в произведении находим и то, что может быть отнесено к человеческой кончине. Между разрезами художественными и разрезами логическими существуют различия. Когда писатель рисует умирающего, то перед читателем предстает сын земли со своей судьбой, сознающий что жизнь конечна, она прошла мимо него, и, умирая, он понимает это. Таким образом, повторим еще раз, предметом художественного изображения есть человек и человеческое взятое в жизни, они предстают осознанными, создавая иллюзию достоверности.

**Тезис второй: предметом художественного изображения находится сама действительность.** Между предметом и содержанием возникают противоречия. В чем их причина? Противоречия вытекают из того, что художественная литература относится к специфическому виду деятельности. В каких плоскостях, аспектах дают о себе знать противоречия единства и содержания?

Предмет художественного произведения есть **абстракция**; всякое художественное содержание **конкретно**. **В чем источник конкретности?** Суть дела выражается пословицей: «Новое время – новые песни». Действительность не абстрактна, она исторически изменчива. Одно дело – картина античного мира, иное – современная жизнь в движении. Художественное содержание это капля из моря человеческого общества, и как от вкуса капли воды можно судить о вкусе моря, так и одно произведение позволяет предаваться размышлениям о человечестве и человечности. По многим творениям античной мифологии и литературы вдумчивый читатель представляет процесс перехода от матриархата к патриархату.

Второй тезис вытекает из классической формулы об общественном сознании людей. Всякое художественное произведение это не только материал,

но и принципы его освоения и осознания; социальное мировоззрение древних было одним, в Средневековье – другим, современное – третьим. Специфика коллективного разума по – новому преломляется в своеобразии общественной психике людей.

**Тезис третий: предметом художественного изображения избран материал прерывности и непрерывности художественного содержания.** Это не только исторический предмет, но еще и определенный метод. Всякое художественное содержание несет печать личности, индивидуальности автора, создателя данного произведения. Эта личность сказывается во всем, о чем пишет художник и какую тему он осваивает. Когда речь идет о личности художника, о его своеобразии и самобытности, тогда обращаются взоры на его жизненный опыт. Жизненный опыт – это мировоззрение писателя, его социальная позиция, идеалы, представление о моральных ценностях и, наконец, определенный творческий и художественный метод. Все эти факторы и делают художественное содержание относительным. И в этой своей относительности содержатся абсолютные знания, где сталкиваются логика социальная и логика художественная. Но здесь есть одна особенность. Одно и другое едины и, вместе с тем, специфичны. Отличие состоит в законе **прерывности** и законе **непрерывности**. Эти явления значимы для художественного творчества.

**Непрерывность художественного развития происходит в художественной состыковке, в движении по спирали через относительное к абсолютному, к более углубленному пониманию сущности.** Так, предмет художественного изображения познается в настоящее время гораздо глубже, чем в XVIII веке. Это вопрос о непрерывности движения вперед по спирали.

**Движение прерывности можно проследить на примере творчества гениев мировой литературы: сначала Гомер прерывается, затем Данте, Шекспир, Сервантес,... каждый гений в литературе и искусстве не подменяется другим, каждое крупнейшее произведение является документом своей эпохи и на все времена.** Вот почему гомеровский эпос относится к недостижимому образцу, это детство литературы, а человеку всегда захочется посмотреть на ребенка.

Художественная литература, таким образом, имеет специфический предмет изображения, это: человек и человеческая действительность, человеческие интересы, человек и общество, человек и окружающий его мир.

## **ТИПИЗАЦИЯ И ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ**

***Обобщение, конкретизация и схематизм образа; художественный вымысел***

Создание идейно – тематической основы, перевод этой основы в образы и формы, возможны лишь при решающей роли в данном процессе того, что именуется в литературоведении понятиями «типизация» и «индивидуализация». Поэтому эти категории правомерно выступают в качестве важнейших законов мышления в образах. Типизация и индивидуализация

относятся к процессу художественного синтеза, вырастания подмостков в сфере познания литературы при помощи абстрактного мышления. Результатом типизации и индивидуализации являются образы – типы.

**Сущность типизации и индивидуализации.** Значимым определением этих категорий считается устоявшееся суждение о природе художественного обобщения: из фонда похожих реальностей заимствуется наиболее характерное. Факт типизации придает произведению эстетическое совершенство, поскольку одно явление способно достоверно отобразить целый ряд повторяющихся картин жизни.

Специфические сцепления между индивидуальным и типическим отличают природу каждого художественного метода. Одна из важнейших плоскостей, где постоянно разворачиваются различия, связана с романтизмом и реализмом. Принципы художественного обобщения становятся теми ключами, с помощью которых можно войти в мир искусства. Когда определяется природа типического и индивидуального следует помнить, что пути и средства художественного обобщения вытекают из природы развернутых писателем мыслей, из той идейной заданности, какую имеет данная конкретная картина.

Взять, к примеру, батальные эпизоды из «Войны и мира». В каждом сражении есть своя внутренняя логика, особый отбор тех явлений и процессов, из которых слагаются и которые определяются течением развития боя. И выбор писателя падает на эпическое изображение битвы армий сквозь призму тончайших деталей. Можно соотнести Бородинское и Шенграбенское сражения, и между ними просматривается резко отличительный принцип. Различия наблюдаются в том, на что обращено внимание художника и что он зафиксировал. На страницах романа имеется **бытовая батализация**, здесь изображается уклад рядовой массы при Шенграбене. Солдаты жадными глазами смотрят на кухню. Их интересуют желудки. Когда же изображается Бородино, то сражений там нет, нет и армии, там действует народ: «Всем народом навалиться хотят». Все солдаты отказались от положенной перед сражением водки, это генерализация события. Так детализация и генерализация играют свою существенную роль в типизации и индивидуализации. Носителями обобщения являются характеры, образы и сцепляющие их детали. Надо анализировать не только картины, эпизоды, но и совокупность мельчайших частных. Когда речь идет об одном герое, то следует думать и о другом, и какую роль он играет в судьбе первого. Типическое и индивидуальное воссоздают мир по законам красоты.

Образ включает в себе картину, изображение, единство обобщения (**типизация**) и конкретизации (**индивидуализация**). Так, образ какого – нибудь персонажа обязательно представляет собою некоторую собирательность и неповторимость личности во всей ее конкретности, во всех только ей присущих особенностях. Когда рассматриваются образы Гобсека, папаши Гранде, Плюшкина, Пузыря, Глытая, Кори Ишкамба, то все они подводят под одно обобщение – трагический тип скупца, на что указывают даже их «говорящие» имена (Гобсек – живоглот; Пузырь – безмерная скарденность; Глытай – жадно и торопливо глотает; Ишкамба - желудок). Каждый из этих образов олицетворяет

свои неповторимые отличительные черты: особенности внешности, личные привычки, склад характера. Как нет двух несомненно одинаковых людей, так нет двух совершенно сходных, до полной одинаковости, образов. К примеру, во многих французских романах XIX века функционируют образы так называемого «наполеоновского склада», они очень похожие, заключают в себе одинаковое обобщение. Перед исследователем предстает тип Наполеона мирного времени, когда на его смену идет миллионщик, Ротшильд. И все – таки, и эти персонажи разные, они отличаются своей необычностью. Индивидуализация художественного творчества максимально приближается к самой действительности, к жизни. В науке реальная действительность отражается только в чистых обобщениях, абстракциях, отвлечениях.

Итак, общее определение образа сводится к следующему: изображение, обладающее свойствами обобщения или типизации, а с другой стороны, конкретностью (конкретизацией) единичного, индивидуального факта. Без единства конкретизации (индивидуализации) и обобщения (типизации) изображение само по себе не становится сущностью художественного творчества, явлением искусства. Односторонняя типизация именуется **схематизмом**, в искусстве она совершенно невозможна, разрушительна для него; и столь же недопустима, пагубна ограниченная конкретизация. Когда литературоведы сталкиваются с незначительной индивидуализацией или очень слабым общим выводом, несоизмеримым с реальной стороной изображения, то они называют это **фактографией**. Здесь частности носят чрезвычайно декларативный характер. Реальные события, выхваченные из самой действительности, приведут автора к художественной неудаче. Вспомним наставление классика: смотрю на забор – пишу забор, вижу на заборе ворону – пишу на заборе ворону.

Литературоведы в таких случаях говорят не просто о схематизме воссоздания картин, но отмечают порок, уязвимую сторону фактографии. Иначе говоря, это чрезвычайный недостаток, деформирующий образ и художественность. В подлинно художественной обрисовке не должно быть односторонности обобщения и конкретизации. Типизирующие моменты обязаны находиться в равновесии с конкретными, фактическими аспектами, только тогда появляется именно образ, полноценное художественное изображение.

Следует вновь оговориться, что в точных науках и публицистике уместны и даже необходимы схематизм, абстракция, голая обобщенность мысли, но в художественном творчестве они противопоказаны. Всякое искусство, в том числе и литература, отражают реальность в виде максимального к ней приближения, литература воспроизводит действительность в формах самой жизни. На языке теории литературы форма жизни именуется индивидуализацией и типизацией, доведенных до эстетического совершенства. В точных науках (математика, физика, химия...) и публицистике нет самой жизни. Она имеет место только в художественном творчестве.

Так сложилось, что в науке о литературе понятие типизация употребляется применительно к реалистическому искусству. Вокруг этого принципа ведутся

дискуссии. Одновременно со словом «типизация» отдельные критики предлагали иные термины, считая, если реализм связан с понятием «типизация», то в романтизме это будет «идеализация». Понятно, что термин «идеализация» неудачен, он имеет отношение к некоторой операции искажения, приукрашивания, сусальности и лакировки. Однако в главном направлении по изучению данных категорий шаг сделан, слово произнесено, и это надо приветствовать, ибо нельзя обозначать одним и тем же понятием художественное обобщение, присущее разным художественным методам, направлениям, течениям. Если в реализме «типизация», то в романтизме будет что-то другое, и как оно станет называться – неизвестно. Во всяком случае, требуют своего уточнения художественные обобщения в искусстве Средневековья, Ренессанса, Просвещения. Больше всего сделано для раскрытия природы реалистического обобщения, тогда как в остальных сферах многое и многое желают лучшего.

**Вымысел как способ типизации и индивидуализации в литературе.** Художественное творчество без вымысла невозможно, оно не может существовать. Способность фантазировать отличает и ученых, «точная» наука без творческого воображения немислима.

Верным признаком художественной одаренности считается умение домысливать, выдумывать, воображать. Этот процесс вытекает из природы мышления в образах. И важнейшим его законом становится типизирование. Искусство не копирует, а воссоздает жизнь, отображает ее таким способом, что она представляется понятнее и красивее. Между образом и реальной материей существуют противоположные отношения. С одной стороны, они соответствуют друг другу, с другой, разнятся друг от друга, ибо всякий образ не копия, не действительность, а возведенный в перл создания факт более похожий на себя, чем жизнь.

В основе художественного вымысла лежит не **закон непохожести**, а **закон правды**, которая дает о себе знать через непохожесть. Так, щедринский градоначальник вместо головы имеет органчик, но это гротескное обобщение правдиво. Суть типизации состоит в том, что типический образ включает в себе неповторимый и целостный сплав, через который просвечивается сущность. Эти отношения, не повторяющие действительность, утверждаются лишь на основе творческого воображения.

Какова же функция художественного вымысла? Искусство не повторяет действительность, но отражает самое существенное в ней, оно рассказывает не о том, что было или имеется, а как бывает на свете. Это «бывает» и создает знакомых незнакомцев. Модель художественной фантазии выражает противоречивые связи: с одной стороны, схожие, с другой – отличительные. Писатель не копирует и не повторяет жизнь, а **исследует** ее. Он иногда попирает правду факта во имя правды жизни, он должен порвать с маленькой правдой во имя большой правды. Основа вымысла всегда есть то, что связано с человеческой способностью из реально – данного извлечь сущностный смысл.

Вымысел – это тот особый путь, каким создается нелогическая, не художественная абстракция, которую принято называть «образом типов». Это

внутренняя особенность «отлета» в сферу искусства от действительности. Способность вымышлять есть дар специфический, он выявляет у писателя природные наклонности к абстрагированию, к опережению действительности. Для художественного вымысла свойственно именно то, что можно было бы назвать даром трансформации, перевоплощения, находиться в измерении чужой жизни, постигать ее, оценивать и воссоздавать в формах, присущих самой действительности. Отсюда у писателей довольно часто проявляются художественно – творческие галлюцинации. Многие авторы говорят о том, что они слышат голоса своих героев, даже чувствуют их волю, которая словно бы водит их пером. Вспомним о Вронском, который вопреки первоначальному замыслу, стреляется; Татьяна «удрючила штуку» - выскочила замуж; Бальзак впал в обморок, и когда его спросили о причине, он ответил: только что сейчас скончался папаша Горио; Флобер ощущал вкус мышьяка в своем рту. Это вовсе не значит, что все писатели должны испытывать галлюцинации, но всегда писать надо так, чтобы «на кончике пера оставался кусочек мяса». Если этого нет, то будет холодно и неубедительно.

Это качество должно отличать не только классиков, но и художников менее одаренных. У каждого писателя обнаруживается вымысел своего характера и своей особой меры. Одни авторы творят, вымышляя по фактической канве, другие слишком далеко возносятся от земли в своем воображении. И дело тут не только в творческой личности и таланте художника. Здесь играет свою роль и память жанра, и манера творческого развития автора. Однако даже в тех случаях, когда «отлет» от действительности очень высок, он у настоящего художника никогда не оборачивается полным уходом от закона художественного вымысла. Остается лишь то, что составляет сущность познания и проникновения в жизнь, в ее нутро.

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ХАРАКТЕРОЛОГИЯ И ЕЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ В СИСТЕМЕ ТИПИЗАЦИИ И ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ**

*Античная концепция; героический, национальный, общечеловеческий, ординарный характеры в литературе*

Категорию литературного характера теоретики литературы включают в разные главы своих учебников: Л.И. Тимофеев поместил в раздел содержания; П.К. Волинский поставил рядом с «Литературным образом»; Р. Уэллек и О. Уоррен включили в главу «Внутренние аспекты литературы».

Характер занимает значимое место в системе литературоведческих категорий. Это исключительное место определено специфическим свойством художественной литературы в целом. Художественная характерология воспроизводит духовный мир в его универсальности и динамике.

Наиболее емкой и концентрированной является формула Г.Н. Пospelова: «В литературоведении «характер» - это научный термин, обозначающий не личные свойства персонажа произведения, но проявление в его личных

свойствах, во всей его индивидуальности определенных общественно – исторических особенностей – существенных свойств жизни иной социальной среды, эпохи, национальности, политического или идейного движения». Однако и это определение не дает однозначного понятия самой сущности характерологии.

Литература не сразу «научилась» обрисовке характеров. Фольклор и ранний героический эпос еще не раскрывают человеческие качества в том смысле, который вкладывается в это понятие. Сменился не один этап в развитии мировой литературы, чтобы человеческий образ стал **характером**.

**Античная концепция литературного характера и ее развитие.** Характер (гр. – черта, особенность) определяется как совокупность психических особенностей данного человека, проявляющихся в его действиях, поведении. Еще Аристотель наметил типологические свойства характера в искусстве. Его система сводилась к выявлению в данной категории нескольких уровней и граней:

- лицо может претендовать на характер, если определит свою цель поступками;
- характеры должны психологически соответствовать их носителям, учитывая, прежде всего, их родовые (возрастные) признаки человека;
- характеры в художественном произведении обязаны соответствовать обоснованной мотивированности и четкой последовательности; последовательность должна сохраняться даже в непоследовательности поступков героев;
- характеры не следует приукрашивать, а изображать такими, каковы они существуют в «подобных недостатках».

Сам термин «характер» в широкий научный обиход был введен учеником Аристотеля древнегреческим философом Теофрастом в IV – III вв. до н.э. Он сумел систематизировать и описать в своем труде «Характеры» тридцать характерологических разновидностей.

Проблемой литературного характера спорадически занимались в Средневековье, в эпоху Ренессанса, в XVII – XVIII вв. В XX столетии, по мере выделения теории литературы в самостоятельную научную дисциплину в границах историко – литературных курсов, все более определенно предстают учения и концепции о литературном характере.

**Концепция героического характера.** Литературоведение XX века разработало проблему героического характера. Главный упор здесь делается не на необходимости раскрыть потенцию героического, заключенную в каждом проявлении характера, а в способах художественной реализации этой потенции, в преодолении препятствия, в совершении подвига. Литература изображает героический характер, прежде всего, как личность. Именно личность реализует богатство оттенков индивидуального. В нем воплощается идеал гармонически развитого человека, воспроизводимый всем строем жизни.

Создание художественных образов начинается с поиска героических характеров в действительности. Такие поиски приводят писателей к открытию и раскрытию все более и более психологически и социально усложненных

характеров. Можно установить периоды, когда понятия «усложненности», «сложности» характера пробовало потеснить в литературоведении устоявшаяся и проверенная временем формула идеального (положительного) героя. Именно в положительном герое формируется героическое начало (впрочем, вспомним слова Гамлета: «Трусам нас делает раздумье»).

В отдельных работах наблюдается отождествление характеров героических и национальных, а это разные понятия и их не следует смешивать независимо от масштабных величин государств, которые назойливо величают себя «великими».

**Проблема национального характера.** Широкая и перспективная разработка в теории литературы категория национального характера обусловлена бурным становлением независимых государств на развалинах могучих и постоянно страдающих от потерь империй. Все это дает многочисленные разнообразные типы национальных и духовных свойств этносов, обнаруживающихся в поведении целого народа.

Проблеме национального характера посвящено много работ, однако в этом вопросе не выработаны эстетические ориентиры, которые могли бы вразумительно определить специфику национальной психеи (души). Думается, что это самая сложная категория, которая не в состоянии указать на психо – доминанты каждого этноса.

Ряд исследователей расширяют категорию национального характера, наделяя его чертами народности и историчности. При этом вводятся термины, определяющие локальные признаки такие, как «сибирский», «кубанский» или «полтавско - одесский» характеры. Другие справедливо подчеркивают, что изучение структуры художественного образа в целом, его национальной природы в частности должно идти не по линии поисков внешнего соответствия, акцентологии, а по линии раскрытия неистощимого многообразия связующих их звеньев, которые порой бывают до прозрачности тонки и до иллюзии неуловимыми. Художественная литература создала «национальный каталог» характеров и тут есть над чем подумать.

**Исторический характер литературных героев.** В данном разделе необходимо обратить внимание на то, что категория исторического характера, как и самого художественного явления, находится в стадии становления. Поэтому полезно исследовать общую проблему историзма в литературе и ее конкретное воплощение в данном характере.

**Учение об общечеловеческом характере.** В качестве теоретической основы понимания общечеловеческого характера в литературе рекомендуются работы искусствоведов и философов (Ю. Борев, П. Волынский...). Главное внимание должно обращаться на следующие источники общечеловеческого содержания литературного характера:

- эстетическая оценка изображаемых писателем явлений с точки зрения их значения для человечества;
- постановка в произведении обозначенных проблем и раскрытие всеобщих черт характера;
- общечеловеческое начало в самой личности писателя.

### **Ординарный характер как антипод героического типа характера.**

Исследуя этот вопрос, необходимо сделать акцент на универсальности художественной литературы как энциклопедических знаний о человеке и подойти к выводу о том, что литературный характер может раскрываться не только в своих полярных качествах, но и как **обыденное**, обыкновенное явление. На это опять – таки должна нацеливаться рекомендуемая научная литература. В ней зачастую встречаются такие неустоявшиеся явления, как «счастливый», «веселый» или «трудный». Теоретически наиболее обоснованным в этом ряду является определение «**обыкновенный характер**».

Роль простого человека в общественной жизни, его повседневность, будничность формируют определенные характерологические черты. В этой связи следует более пристальное внимание обратить на эпизодические персонажи в литературе. «Деревенская проза» показывает «испорченный» характер надуманной героизацией обыкновенного и деградирующего человека, поскольку идеал земли и собственности был уничтожен.

**Проблемы формирования литературного характера.** При разработке этой темы настоятельно рекомендуется разграничить два аспекта: а) становление характера; б) воспитание характера. Собственно литературный характер (внутрилитературный ряд) и воспитательная функция литературы вообще (внелитературный ряд) имеют между собой тесную связь. Процесс формирования и воспитания литературного характера служит образцом, примером для духовного роста читателя. Однако все это условно и практически непознаваемо.

**Литературный характер в системе литературных направлений.** Ставя эту проблему, открываем возможность понимания литературного характера в перспективе всеобщего художественного процесса. В этой связи подступом к проблеме может стать следующий характерологический научный инвентарий: барочный характер; классицистический характер; сентиментальный характер... Сложность проблемы не должна обескураживать литературоведов, напротив, призвана пробудить их к творческой исследовательской работе.

**Литературные роды как объект характерологии.** После изучения соответствующего раздела в учебниках по теории литературы и введению в литературоведение, надлежит связать полученные знания о литературных родах и видах с проблемой литературного характера. Для конкретизации этой связи предлагается следующая, опять – таки условная классификация: эпический характер; эпико – лирический характер; лирический характер; драматический характер.

**Речевое поведение героев как элемент характерологии.** Эта тема должна отослать литературоведа к исходным посылкам науки о литературе. Необходимо ясно представить себе, что искусству слова **подвластны все элементы характерологии**, в том числе и речевые характеристики персонажей. Художественная характерология работает на систему категорий типического и индивидуального в литературе.

## ЖЕСТ И МИМИКА КАК ПОРТРЕТНЫЕ СПОСОБЫ РАСКРЫТИЯ ТИПИЧЕСКОГО И ИНДИВИДУАЛЬНОГО НАЧАЛ

Литературный портрет является выражением принципа типизации и индивидуализации и важным литературоведческим средством создания художественного образа. Изображение внешности героя, черт его облика, выражения глаз, позы, движений, одежды подчинено одной цели – изображения яркой личности персонажа.

Словесное описание портрета усиливается при помощи жеста, мимики, поведенческих моментов, которые указывают на духовное состояние (характер) и внешний вид героя.

**Жест** (из фр. - гримасничать) имеет значение психологического сигнала: он обозначает и сопровождает речь «говорящего» или «молчаливого» персонажа. Жесты делятся на следующие группы: а) решительные, энергичные, выразительные; б) трусливые, флегматичные, бесцветные. Обозначим несколько видов выразительных движений, указывающих на свойство приказания, отчаяния, просьбу: махнуть рукой, разводиться руками, всплескивать руками, сжимать пальцы рук, пожимать плечами, похлопывать по плечу, чесать затылок, качать головой, грозить пальцем, приложить палец к губам, звать пальцем. Имеются в этом ряду именные жесты, принадлежащие историческим личностям, например, «Жест Нерона», «Жест Наполеона».

Телодвижение как способ проявления душевного состояния литературных персонажей: топтать ногами, сжимать кулаки, протирать глаза, переминаться с ноги на ногу, стучать зубами.

**Язык жестов.** Литературоведы выделяют кинетический (приводящий в движение) и линейный (простейшие функции) портретный строй жестов. Система жестов, мимики и телодвижений используются в качестве средства общения. Они подменяют или усиливают звуковую речь. Жесты как искусство языческой культуры выполняли магическую функцию, что зафиксировано в обрядах и культах. Идеологическая направленность жеста отличается ритуальным свойством, его значимое таинство фиксировали теологическая и рыцарская культуры. Жесты раскрывают сиюминутное душевное смятение героев или их тайные замыслы (К. Рылеев - «На диком берегу Иртыша сидел Ермак, объятый думой»; Олжас Сулейменов – «На диком берегу Иртыша сидел Кучум, объятый думой»). Жесты подменяют речевую традицию (поэмный Карл XII – «легким манием руки... двинул он полки»; «человека человек послал к Анчару грозным взглядом»).

**Структурный принцип построения жеста.** Специфика и назначение жеста в литературном произведении соотносится не только с системой портретотворчества. Он выступает как единичный случай, жест является необходимым условием для развития интриги произведения. Иллюзия (эффект) подобного рода тесно связана со всем ходом системы событий. Жест является важнейшим элементом в драматургии. В одних модерн – театрах все действия строятся на жанре жеста, в других – жест исчезает полностью.

**Мимика** (гр. - подражательный) отличается следующими характерологическими признаками: а) движение лицевых мышц, выражающих внутреннее состояние героя; б) способность личности к перевоплощению. В Древней Греции, Риме, античном Китае мимы разыгрывали краткие сценки бытового и сатирического характера. Сюда относится и современная пантомима как самостоятельный жанр, например, ансамбли мим – масок. Художественный жест и мимика создают условный образ театра, свидетельствующий об утрате или приобретении персонажем адекватных отношений с окружающей реальностью.

Литературное творчество максимально приближается к самой действительности за счет единства индивидуализации и обобщения художественного образа. И здесь портретные элементы играют значимую роль.

## ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ФАКТОР В ЛИТЕРАТУРЕ

*Сведения о прошлой жизни; отражение чувственного мира; авторские оценки действительности*

Теория литературы рассматривает более широкие и универсальные вопросы, относящиеся к литературе в целом. Среди них важнейшее место занимает проблема познавательного назначения литературы. Познавательная и воспитательная роль литературы относятся к факультативным темам.

**Познавательная функция литературы.** Поскольку писатель пишет не для себя, а для определенной читательской аудитории, то постигаемое начало в авторском сочинении рассматривается и как общественное сознание. Энциклопедические знания изящной словесности иным кажется сомнительными: точная наука – это понятно, она действительно устанавливает закономерности в природе, а в литературе нет этого. Ведь писатель сочиняет что захочет, какое тут может быть познавательное значение? Осмысление художественной практики действительности носит иной характер, чем в науке. В произведении много факультативного; прочитанное может быть таким, а может быть иным. Но самые существенные проблемы в произведении вовсе не факультативные, а необходимые. Талантливый художник не может никуда уйти от той или иной сторон реальной и общественно – исторической правды. Так появляются темы «маленького человека», «лишнего человека», «потерянного поколения», мотивы скупости, идеи прометеевские или дон – жуановские. Проблема познавательного свойства литературы должна рассматриваться на материале той литературы, которую именуют **классикой**. Только она заслуживает серьезного изучения.

Литература раскрывает законы жизни по правилам отчаяния и счастья, позволяет понять истину, добро и красоту. Наиболее значимой категорией является художественный образ. Его отношение к миру отличается следующими познавательными характеристиками: образ отражает конкретно – чувственную сферу жизни, которая преломляется сквозь призму авторского сознания; образ распознается идейностью, поскольку писатель дает свои

оценки действительности; художественный образ оценивается эмоциональной активностью, например, разные писатели, разрабатывающие одну и ту же тему, имеют неодинаковую художественность и познавательность; познавательное значение литературы состоит в раскрытии закономерностей людской жизни, взаимопонимания людей, их поведения; читатель узнает больше сведений о прошлом страны и ее деятелях из литературного произведения, чем из исторических источников.

## ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

*Прививание духовных норм; сила «положительного» примера и теория бесконфликтности; авторские суждения о негативных явлениях; мировая литература в аспекте ее воспитательного назначения*

Трудно согласиться с теми, кто считает, что литература наделена универсальными свойствами в вопросах воспитания читателя. Если бы это было так на самом деле, то тогда достаточно написать на каждый криминальный случай хорошую книгу и все социальное и биологическое зло решительно отступило, исчезло. И вместо принудительных институтов были бы писатели и их хорошие воспитательные романы.

Главное назначение художественной литературы состоит в том, чтобы **заставить работать душу** читателя. А уж потом **совестливая душа** начнет соответствующим образом **реагировать на добро и зло**. Литература должна смягчать нравы общества и его лидеров.

Воспитательная функция литературы основывается на почве эмоциональной выразительности. Для того, чтобы показать какое – то воздействие на читателя, произведение, прежде всего, должно заинтересовать его, увлечь, только в этом случае авторский труд начинает влиять на поведение, мировоззрение, склад мыслей и чувств человека читающего.

В средней школе, касаясь нравственной роли литературы, принято **говорить о силе положительного примера** на поступки, совершаемых так называемыми «положительными» героями. Это значит и предполагает, будто бы прививание литературой духовных норм, во-первых, всегда держится только на одобрительных, хороших моментах; во-вторых, нравоучительные функции никакого отношения не имеют к эмоциональному фактору. Наличие в произведении экспансивной (даже негативной или трагической) почвы способно оказывать определенное воздействие. Вопрос, однако, состоит в том, какое именно влияние – облагораживающее или отрицательное? Если художник неодобрительные события осуждает, обличает и все это пробуждает у него негодование или насмешку, то воспитательное значение на формирование личности носит утвердительный характер. Само по себе изображение негативных явлений не приносит вреда. Но когда деструктивные моменты вызывают у художника одобрение, поэтизацию или героизацию, то такие отношения становятся ущербными, и они способны, при наличии сильного эмоционального фактора, создавать антиобщественную зону.

В 40 - 50-е годы XX века отечественное литературоведение пыталось установить какие – то расценки, равновесия между изображением положительных и отрицательных проблем. Дескать, показывая темные стороны жизни, художник должен тут же поставить на одну плоскость нечто позитивное, иначе воссоздание картины жизни приведут к дурному воспитательному опыту. Такая постановка вопроса, получившая название «теории бесконфликтности», глубоко ошибочна. Ведь, к примеру, во всей мировой сатирической литературе описывались исключительно отрицательные явления, и это не только никому не вредило, но и приносило огромную пользу, высмеивая всякого рода социальные и моральные пороки и мерзости. Дело не в том, **что** именно демонстрирует писатель, а в том, **как** он относится к негативным картинам жизни.

**Вред возможен лишь тогда, когда порочные события художник не только не осуждает, а бывает, что даже прямо подает их с восторгом, одобряет и поэтизирует то, что отвергается жизнью и искусством.** Тогда наименее морально – устойчивая часть читательской и зрительской аудитории, а чаще подростки, становятся объектом аморального воздействия, особенно в том случае, когда произведение эмоционально захватывает читателей, и они начинают подражать соответствующим антигероям, принося немало общественного и личного вреда. Иногда в кризисные периоды истории писатели и критики объявляют деструктивной литературу целого этноса. Так, В. Розанов в 1917 г. писал: «По содержанию литература русская есть такая мерзость бесстыдства и наглости, как ни единая литература» мира. Другой писатель, автор «Колымских рассказов» Варлаам Шаламов, отмечал: «Я не верю в литературу. Не верю в ее возможность исправлять человека. Опыт гуманистической литературы привел к кровавым уничтожениям XX века». В приведенных характеристиках любовь к родной литературе передается через крик отрицания. Утверждение приходит путем неприятия.

И вместе с тем жесткие воспитательные претензии к литературе могут привести к цензуре, наложению табу и даже карательным акциям. Ведь объявляли в свое время общественно вредными произведения Флобера, Мопассана, Д. Джойса, Д. Лоуренса, В. Винниченко, Чулпона, Боту... Одно перечисление «запрещенных», а затем оправданных имен писателей в мировой литературе наберется на увесистый энциклопедический том. Особо досталось от официозной критики во второй половине XX века гангстерским романам, романам – вестернам, китчам, комиксам, литературе ужасов. Произведения, относящиеся к этим жанрам, культивируют неограниченный индивидуализм, эгоцентризм, суперменство. Противники «массовой культуры» утверждали, что стоит только появиться «супер» модному гангстерскому роману или фильму, ковбойскому вестерну или серии комиксов с героем – сверхчеловеком (агент 007), как в тот же час обнаруживается возрастание преступности среди молодежи. Сторонники догматического толка считали, что эти книги тлетворные и опасные, однако время показало, что творения «массовой культуры» также построены по эстетическим правилам, где в противоборство вступают высокая нравственность и зло с обязательной победой добра, хеппи

эндом. Поэтому примитивный подход к проблеме воспитательной роли литературы может ввести в заблуждение и смешать такие понятия, как «преступность» и «литература». Не следует сбрасывать со счетов среду социальную и биологическую наследственность. Вполне понятно, что имеется искусство, которое носит антиобщественный характер, и его надо осилить, отделить от вредного воздействия. Это следует помнить, с этим надо считаться.

## ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ФАКТОР В ЛИТЕРАТУРЕ

### *Термин; достоверность изображения сильных чувств и страстей*

**Эмоция** (от лат. – возбуждать, волновать), эмоциональность обозначает комплекс чувств, настроений, переживаний. В художественном произведении непременно должен присутствовать эмоциональный фактор.

В научном отражении этого фактора нет, точные дисциплины не отличаются чувственными влечениями, любая формула и теорема не заставят рыдать или смеяться. Иное дело, когда речь заходит об ученом и его душевном состоянии в тот момент, когда он открыл один из законов природы или испытал трагедию ложных идей. В литературном тексте человеческие страсти, крайние увлечения обязательны, и где их нет, там исчезает и художественность. К тому же, только на основе эмоциональной, наряду с познавательной, возможна эстетическая функция художественного творчества.

Чем определяется наличие душевных переживаний литературных персонажей?

**Первое.** Правдивое, убедительное изображение определенных настроений, которые формируют чувства тех, к кому обращены произведения. Читатели откликаются на симпатичных героев, но могут оставаться безразличными или даже враждебными по отношению к поступкам носителей зла. Талантливый детектив в отдельных эпизодах может заставить сочувствовать даже преступнику. И самое главное, чтобы текст был прочитан до конца, он должен захватить сюжетной динамикой. Событийный интерес, занимательность, зараженность – это тоже принадлежность к эмоциональной стороне изящной словесности. Эмоциональная реакция на прочитанное произведение становится определяющим показателем духовности человека.

**Второе.** Сильная внутренняя тревога связана с реализацией ее в конкретной форме, на которую читатель откликается. Вольтер был прав, изрекая крылатую фразу: все жанры хороши, кроме скучных. Если автор и не изображает каких –нибудь бурных проявлений чувств у своих героев, он все равно должен пробудить соответствующий отклик на воссозданную им ту или иную картину. Это происходит за счет предельной индивидуализации изображаемого. В произведении должно быть все так конкретно, неповторимо, наглядно, как в самой жизни.

**Третье.** Исследователь литературы не только обязан испытывать эмоциональное откровение от прочитанного, но и объяснить, как это сделано писателем, какими художественными приемами и способами он пользуется.

В качестве важного недостатка творческого метода любого писателя является незначительное изображение человеческих страстей. В литературном шедевре сильные чувства мотивируют все поступки героев и происходящие события.

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

*Литература – учебник жизни; преобразование души человека; высочайшее наслаждение; эстетическое освоение мира*

Термин «эстетика» (гр. – чувства, относящиеся к чувственному восприятию) впервые ввел в научный обиход немецкий философ Александер Баумгартен в XVIII веке (см.: Аверинцев С.С. Поэтика древневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – С. 30, 255). Однако это не значит, что эстетика как наука о прекрасном не существовала до XVIII века.

Художественная литература отличается большим общественно – преобразовательным смыслом. Она оказывается одним из могучих инструментов влияния на сознание масс, на формирование всего строя мыслей и чувствования людей не только современных, но и последующих эпох. Понятие «общественно – преобразовательное значение литературы» не является однозначным и не сводится к одной функции. Имеются разные формы воздействия на душевный настрой.

**I. Для реалистов художественное произведение является учебником жизни.** Здесь уместно повторить высказывание Дж. Бернара, согласно которому литература признается источником бесценной **информации о мире**. Не трудно понять, что речь идет о познавательном значении художественной литературы. Писательский труд в своих лучших проявлениях определяется как «энциклопедия жизни народа» и разных эпох. В специфическом плане познавательная роль литературы является носителем бесценных художественных сведений. Но вместе с тем литература может быть источником неспецифической информации: вчитываясь в текст, можно определить время затмения солнца («Слово о полку Игореве»); криминалисты обращаются к произведениям писателей с целью разгадки психологии преступника, где анализ душевного состояния человека, совершившего первое в жизни убийство, понимается значительно выше науки криминалистики.

**II. Преобразующее значение литературы** очень ярко выражено истиной о том, что читатель признателен книгам за то, что они сформировали его как личность творческую и социальную. Художественная литература призвана развивать в человеке человека, **делать человека человеческим**. Проповедь жестокости, аморализма не только чужда, но и враждебна художественной практике, разумеется, не в том смысле, что это противоречит эстетической категории безобразного: девушка сплет песню **об утраченной любви**, а скряга не может **петь о потерянных червонцах**. Плач скряги никогда не поднимается до уровня искусства. Впрочем, это полемическое суждение, поскольку скупец,

попавший в западню своего богатства, становится комической или трагической фигурой.

Художественная литература доставляет читателям одно из высочайших человеку наслаждений, после чего становится радостно, приятно, светло на душе.

Итак, художественная литература наделена познавательными, нравственно – преобразующими и собственно воспитательными качествами. Расчленение этих трех функций является условным. Все они органично соединены в понятие общественного образования литературы и ее эстетического значения. Ибо нравственная сторона насквозь эстетизированна, и писатель демонстрирует необходимые способы эстетического освоения мира. Поэтому надлежит рассмотрению вопрос: что представляет собой эстетическая функция литературы? Цель и назначение произведений искусства сводятся к тому, чтобы дать возможность хотя бы в некоторой степени познакомиться с прекрасным в действительности даже тем людям, которые не имели возможности наслаждаться им на самом деле. Литература оживляет воспоминания о прекрасном. Хотя эстетическая направленность художественного творчества предполагает отношение искусства к прекрасному, вместе с тем такая причастность к красоте носит истинно преобразующий характер: прекрасное осваивается искусством даже в тех случаях, когда в произведениях непосредственно функционирует **безобразное**. Так, предметом изображения «Мертвых душ» становится гнилое болото бюрократической системы империи. Но целью поэмы – романа является борьба за души живые и прекрасные. Правда, в одном эпизоде писатель намекает на причину того, почему в этой местности продаются «мертвые души». Она кроется в личности губернатора, который «вышивает гладью». Но это ложный тезис. Автор проводит читателя к звездам от противного, через безжалостное, безобразное, мерзкое, что находится в жизни духовно и социально извращенного государства.

**III. Здесь поднимается вопрос о красоте изображаемого или то, что принято называть мастерством художника.** Содержание и форма произведения искусства подчинены не только канонам, установленными теорией литературы, но и законам истинной правды. Уже античное искусство дало людям ощущение счастья быть человеком. Центральное понятие о красоте предполагает, что она расположена в почетной нише для искусства. Если иметь в виду, что красота – это внешняя привлекательность, то категория прекрасного включает в себе единство добра и чуда, внешней и духовно – нравственной гармонии.

Представление людей о прекрасном никогда не складывалось сразу, оно есть плод многотысячелетнего духовного развития человечества, результат не только эстафетного понятия традиций, но и борьба между философскими системами в понимании природы идеала. Понятие «борьба» здесь воспринимается не в смысле сплошного посрамления или уничтожения своих оппонентов, она (борьба) заключается в снятии ложного и сохранении истинного.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И СМЕЖНЫЕ С НЕЙ НАУКИ

### *Методология функционирования смежных искусств и науки: эвристика, психофизиология, точные дисциплины*

Многие открытия совершаются на стыках различных отраслей знаний, и замыкаться в рамках одной науки неразумно. Литературоведение в XX веке стало стремительно сближаться с гуманитарными и точными методами постижения текста, такого свойства амальгама теперь оказывается еще более живой для разрешения собственно теоретических задач.

Эстетика – это сестра литературоведения, ее предмет составляет творчество по законам красоты во всех ее проявлениях. Именно она объясняет сферу писательских интересов. Художественное произведение необходимо раскрывать и анализировать в свете смежных искусств: по законам музыки, живописи, скульптуры и тогда объяснение структурного строя текста обретает новый смысл. Нельзя сравнивать литературоведение с музыковедческой литературой, надо попробовать музыкой объяснить литературу, живопись, архитектуру.

Сходными методами пользуются почти все гуманитарные дисциплины. Отсюда у авторов существенно повышается интерес к истории, археологии, этнографии, что дает возможность пролить свет на начальную стадию искусства человека, общества, позволяя понять закономерности в период их зарождения. Над гуманитарными дисциплинами возвышается философия.

Литературоведение, исследуя текст, обращается к приемам **эвристики** (гр. – находить, открыть). Эвристика успешно применяется в педагогике как система обучения путем наводящих вопросов, вырабатывает активность, находчивость и гибкость ума. При этом эвристика выделилась в самостоятельную область знаний со своими логическими способами и правилами. Она занимается поиском истины вообще. Обратимся к вульгарному примеру: дерево сливовое садоводы не рассматривали, а вот сливу изучали, ибо ее ели. Сейчас на очереди дня стоит другой вопрос: как делалась «Шинель», как художник создает свое произведение? Эвристика позволяет помочь филологу объяснить художественный текст.

Перед наукой о литературе спорадически возникают проблемы психо – физиологического свойства. Жизнь человека имеет биологическую основу, она социально опосредована, и свою позитивную роль может сыграть психотерапия при изучении природы натурализма или массовой культуры. Уже в XVI веке узбекские поэты (А. Навои «Пятерица» - поэма «Семь планет») в качестве исцеления духовного недуга своих героев рекомендовали «рецепты» цветовой психотерапии, пропуская их сквозь колористическое испытание («Черный дворец», «Золотой дворец», «Зеленый дворец», «Красный дворец», «Голубой дворец», «Сандаловый дворец», «Камфарноцветной дворец»).

В середине XX века активизируется **аксиология** (гр. – ценный + слово). Она позволяет исследовать литературные шедевры и уточнять их отношение к миру. Встречаются примеры, когда отдельные произведения характеризуются

самими авторами. Аксиология призвана объективно открывать законы искусства.

В литературоведении применяются такие точные методы исследования, как кибернетика, семиотика, структурализм. Кибернетический способ познания литературы уже занял свое достойное место. Художественное творчество – это информация, но какая это информация, еще точно определить и установить нельзя. Впрочем, тексты «Илиады» и «Одиссеи» в свое время были запрограммированы и машины выдали положительный результат – эти поэмы написаны одним автором. Аналогичной операции подвергались «Тихий Дон» и проза писателя Крюкова. И все – таки литературоведение, используя отдельные достижения смежных наук, не утрачивает своей специфики, ее не могут полностью подменить другие области человеческих знаний.

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОСОБАЯ ФОРМА ПОЗНАНИЯ И ОСВОЕНИЯ ЖИЗНИ**

*Место и значение литературы в жизни; «материал» в искусстве; выявление и рассмотрение литературных процессов; материальное и духовное в искусстве; художественный факт; вживание в систему произведения; элементы условности*

Человек не просто биологическое существо, он, имея план в голове, постигает мир и создает «вторую природу». Метод освоения относится к явлениям реализации двух важнейших форм: а) материально – практической; б) духовно – идеальной. Эти отрасли знания явились результатом величайшего открытия в истории мирового искусства, позволив людям заниматься умственным трудом. Само по себе разделение отмечено варварским противоречием. Так, в античные времена шедевры создавались на крови и костях рабов. Однако во имя прогресса надо было пройти и этот путь. В современных условиях возникающие антагонизмы преодолеваются. Речь идет о гармонии физических и мыслительных занятий, что запрограммировано самой природой, ибо в истоках освоения мироздания предполагается единство интеллектуального и материально – технического производства. Впрочем, человеческой деятельности угрожает опасность перехода творческого начала в автоматизм, что приводит к нравственному опустошению. Миропорядок движется в сторону слаженности этих двух сфер освоения и познания жизни.

Возникает вопрос: что такое **литературное творчество** вообще в сфере освоения действительности? И какое это освоение?

Искусство слова относится к продукту духовной материи. Однако здесь дело обстоит гораздо сложнее. В какой момент освоение жизни человеком разделяется на материальную и умственную деятельность? Нельзя считать творчество фактором чисто идеального и вечного свойства. Обратимся к терминам «мастерство» и «мастер». В семантике этих слов отмечается родство между мастером в практическом смысле и мастером, т.е. художником. И эти крайности могут оказаться в сфере высокого или прикладного искусства. Когда

покупатель приобретает мебель, то его интересует не только прочность, но и чисто эстетическая сторона предмета. То же самое можно говорить и о других товарах. В человеческой деятельности постоянно пересекаются объекты декоративного и духовного свойства.

Имеются виды искусства, где решающую роль играет **материал**. Отдельные вещи можно воплотить в мраморе, другие отливать в бронзе, встречаются образы, которые лучше вырезать в дереве. Когда говорят о скульпторе как о мастере, то здесь это слово применяется уместно, ведь он трудится физически. Отсекая все лишнее, скульптор согласует свои действия не только с замыслом, но и с природой самого материала. Скульптура – это модель идеальная и в то же время материальная. Однако наступает момент, и материальное начало утрачивает свое значение. Вес и объем скульптуры ничего не говорят о ее эстетических достоинствах. Высочайшее искусство мастера заключается в магии преодоления материала, который начинает восприниматься как шедевр, и зритель не замечает и не ощущает, что скульптура сделана из мрамора. Все это является победою творческого гения над материалом. Это не бронза, это, допустим, образ украинского князя Владимира – крестителя южных славян. Если вы видите не князя Владимира, а бронзу или чугун, то это плохо, тут вещь одержала верх над художником. Материальное начало дает о себе знать и в живописи, и в музыке, и в других видах искусства. Ибо музыка не только исполнение, но и хороший инструмент, тут наблюдается содружество между инструментом, музыкой и исполнителем.

Итак, с материально – техническим фактором в искусстве нельзя не считаться. Кинопленка, двигатели, свет, широкопанорамное кино, телефон, как новая форма диалога, - все это относится к достижениям на чисто технической основе. Однако значит ли это, что материально – техническая сфера противопоставлена идеальному? В этом противоречии результат духовного труда является ведущим. Настоящее искусство рождается тогда, когда отбрасывается материальное. Разница будет незначительной, если «Гамлета» напечатают на разных бумагах, читатель этот фактор игнорирует, не замечает. Ибо для самой драматургии У. Шекспира это не имеет значения.

Однако, и в такой сфере, как литературное творчество, материальное проявляет себя достаточно заметно, и оно не должно сбрасываться со счетов, подтверждая истину о том, что искусство не может быть продуктом исключительно идеальной сферы.

**Художественное творчество есть форма духовного свойства, где материальная форма также играет свою роль.** Если художественная форма осваивает действительность, то необходимо выявить идеальную деятельность человека. Единство между логическим и художественным познаниями определяется тем, что и то и другое есть отражение, воссоздание и постижение реальных предметов, явлений и процессов. Поэтому искусство можно определить как форму познания и отражения реального бытия, подчиняющегося общим закономерностям красоты.

**Художественный факт имеет свой смысл, он является носителем определенной идеи.** Всякое литературное произведение становится

источником богатой информации о мире. Наука и литература пересекаются, они едины, но и различные. Логически определить идею, значит перейти в другую область знаний. Объективно формировать идею возможно только на языке изучаемого текста, ее можно извлечь тогда, когда будет прочтено произведение.

Теория литературы уделяет внимание экспрессивной природе художественной деятельности. Что это значит? Отражая действительность, искусство непременно сообщает, впечатляет, заражает читателя богатыми чувствами и настроениями, заставляет видеть связь сквозь определенную оценочную призму. У одной из фадеевских героинь не глаза, а очи. Это уже оценка. Художественная литература погружает читателя в конкретный мир, вмещает в обязанность не только замечать его, но и сопереживать ему. Это явление именуют **перенесением**, т.е. вживанием в систему произведения. Именно эффект перенесения, вживания приводит к тому, что с логической точки изображаемое оказывается абсурдом, а с художественной стороны – в высшей степени оправданным. Так, слова Хлестакова о встрече с Пушкиным можно понять из рассказа самого Хлестакова, ибо для него Пушкин тот же Хлестаков, более того, автор «Полтавы» смущается перед гоголевским персонажем. Бессмысленное, если его осознавать, становится смыслом. В «Женитьбе» Н.В. Гоголя Подколесин жениться, для него все сделано, но он верен себе – сиганул в окно. Это такой характер, и гоголевский герой иначе не может поступить. Подколесин должен удрать от невесты, и было бы странным, если бы он не сбежал. Ведь он – подколес, но не колесо и не круг, он находится под колесом, которое диктует и мотивирует характерологическое поведение.

Пленительность всякого художественного произведения состоит в том, что оно должно очаровывать, брать в плен, переселиться в душу читателей. Великий Гете сказал: «Тот, кто хочет понять писателя, должен войти в его страну». В этом заключается несравнимая ни с чем сила искусства, она извлекается из художественного целого.

**Особенность художественного творчества.** Искусство слова не требует того, чтобы его понимали как действительность. Кто этого не знает, попадет в ошибочную, подчас трагикомическую ситуацию. Так, актера, играющего роль Отелло, могут принять за реального мавра; «Обнаженную Маху» Гои – за нагую бабу, а не произведение живописи. В связи с последним примером уместно тут вспомнить слова чеховской героини – ханжи о том, что все мужчины – один срам, и хотя они одеты, но под одеждой, однако... голые. Художественная иллюзия не входит в разряд зеркального отражения фактов бытия. Вымысел, действительность, искусство в своем синтезе создают особый мир со своими законами, которые, в силу специфики, кажутся самодовлеющими и замкнутыми, и судимы только собственным судом. Художественное творчество должно вызывать впечатление перенесения, эффект сладостного плена. Писатель берет эпизод грубой жизни и творит из нее легенду или насмешку над окружающими обстоятельствами. Имеет ли это отношение к реальным условиям или здесь нет ничего общего с ними? **Одни ученые (Гегель) считают, что искусство выше действительности и**

**превозносят силу художественного вымысла. Имеется и другая концепция (И. Франко), меняющая позиции: здесь утверждается преобладающее значение жизни над всеми формами духовной деятельности. Иногда встречается оценка литературы с точки зрения ее практической выгоды, полезности.** Вспомним пресловутые сапоги, которые выше Рафаэля и того критика, который между национальным сапожником и Рафаэлем предпочтение отдает первому. Оценивать поступки героев, функционирующих во всех литературных жанрах, по результатам их вклада в материально – полезную сферу, дело, не имеющее научной перспективы, хотя и не лишено познавательного смысла.

На практике искусство является одной из форм действительности, возведенной в перл создания, и в этом плане оно может быть подлинней и выше бытия. Тогда что же значат слова о том, что искусство надо принимать за реальность? Ведь между ними существуют особые отношения. Однако в доказательствах о тождестве бытия и мышления есть сплошной вздор. Разница между материальным и идеальным существует. Она сказывается на тех исторических ступенях его развития, когда специфической особенностью был мифологемный элемент с его логическим, прагматическим и эстетическим назначениями. Фольклорный мир нельзя принять за реальность, однако он сумел воссоздать жизнь своими приемами.

Наконец, надо говорить об элементах **условности**, без которой нет сатиры, даже реалистическое творчество обращается к символическим средствам. В этом пункте искусство сближается с системой всевозможных знаков, применяемых точными науками. Однако существуют различия между той или другой релятивностью. Всякая математическая формула связана с безупречными законами логики, иное дело в искусстве. Когда мифического Прометея клюет орел, то читатель не может принять это прямо. Специфическая черта искусства сказывается и в том, как оно, в отличие от точных наук, воздействует на сознание, дает особую информацию о мире и обслуживает общество людей по законам красоты. Каждый человек по-своему художник, и он любит вносить в жизнь красоту. Тяга к художественному наслаждению удовлетворяет читателя и творца.

С давних времен люди понимали, что без достижений культуры не могут обходиться, что культура преобразует картину мира. Известен миф об Орфее: у героя умерла любимая, и певец решил совершить то, что смертным не было доступно. По мифу получается, что музыка и пение способны побеждать даже смерть. И когда человек лишается возможности общения с творением духовной культуры, к сожалению, он окажется обкраденным. Отметим, что и точным наукам не чуждо эстетическое начало, вспомним музыку чисел Пифагора. Способность проследить полет мысли ученого входит в систему красоты художественной. Если творческое отражение дает информацию и эстетическое наслаждение, то именно в этом реализуется прямая направленность искусства, которое познает и осваивает жизнь.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ШКОЛЫ: ИСТОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ

Литературоведческие школы стали зарождаться еще в античные времена. Так, в Древней Греции и Риме предпочтение отдается такой науке, как «поэтика». Активно функционировала и школа Эвгемера, представители которой видели в героях мифов обожествленных исторических личностей, сама же мифология воспринималась ими как душа всех искусств, и возникает искусство из глубин земного и космического духа. Сложившиеся традиции в античной поэтике нашли свое продолжение в новой эре, и только в конце XVIII столетия, а затем в XIX – XX веках складываются ранее неизвестного типа литературоведческие научные объединения. Практически все школы, за исключением украинской этнографической, которая, несомненно, нуждается в реабилитации, и Самаркандской, зарождаются в университетах Западной Европы, а затем они были позаимствованы филологами восточных славян. В процессе развития теории литературы одни исследовательские методологии стали снижать уровень теоретической и прикладной значимости, другие сохранили свои традиции, однако филолог, к какому бы времени не относился, обязан знать и по мере необходимости использовать методы исследования литературы, выработанные предшественниками.

В истории литературоведения наметилась следующая типология изучения научных школ: уточняются терминологические понятия и методы исследования; время обретения статуса; обозначаются контуры больших достижений и периоды затухания интереса к их открытиям; на смену приходят другие направления. Предложенная схема отражает объективный и поступательный ход развития литературоведения в целом. Знания основных положений анализа художественных явлений, открытых в XIX – XX веках, необходимы и актуальны, когда бы их не изучали и не оценивали. В науке о литературе не может доминировать исключительно одна, даже претендующая на универсализм, методология исследования художественной литературы. Искусство слова многозначно и познать его эстетический потенциал сложно. Отсюда обосновывается история возникновения столь различных научных школ. И это хорошо и верно, за исключением того, что европоцентристское литературоведение недостаточно ознакомлено с историей и методологией литературоведческих школ Востока.

#### МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

*Вильгельм и Якоб Гримм; миф как основа научной школы; методика реставрации древних культур: прамиф, праязык, пранарод, прародина; концепция Д. Фрезера – Г. Слокховера (Слокауэр)*

Мифологическое направление в литературоведении зарождается в конце XVIII века и достигает своего апогея в обществе германских филологов и

писателей, которые продуктивно работали над теорией романтизма. Почву для мифологической школы подготовили философские разработки Ф. Шеллинга и братьев А. и Ф. Шлегелей, для которых миф объективно воспринимался как источник поэзии и всех философских систем. Эти ученые относили народную поэзию, жанры фольклора к явлениям божественного свойства. Они выдвинули гипотезу о непрекращающемся процессе мифотворчества, в их понимании каждая эпоха создает собственный миф. Согласно учению Ф. Шеллинга, миф становится первообразом, имеющим одинаковое значение для прошлого, настоящего и будущего. Его сюжет разворачивается в бесконечности пространства и времени, и выходит за пределы реального и исторического хронотопа. Именно поэтому человеческий ум, обладающий пониманием конечности и предела, не в состоянии понять его целиком. Миф, во – первых, преобразует извечную природу; во – вторых, он выступает в качестве антитезы человеческого сознания (Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – С. 112).

Параллельно с работами Ф. Шеллинга и Ф. Шлегеля миф и мифологию изучают Х.Г. Хейне («Руководство по мифологии»), Г.Ф. Крейцер («Символика и мифология древних народов») и другие представители гейдельбергских романтиков (КЛЭ, т.4, 1967. – Столб 874 - 875).

Научное ядро мифологической школы складывается вокруг братьев Гримм – Вильгельма (1786 - 1859) и Якоба (1785 - 1863). Эти писатели – филологи возвели миф и мифологию в новое учение. Ее исходные и концептуальные положения изложил Якоб Гримм в книге «Немецкая мифология». Здесь разработаны методы реставрации древнейших основ языка, оформляется в самостоятельный раздел национальная мифология, устанавливаются явные совпадения сюжетов в фольклорных текстах, принадлежащих к индоевропейской группе языков. Впервые братья Гримм ввели в активный научный обиход следующие терминологические обозначения: прамиф, праязык, пранарод, прародина. В приведенных примерах приставка «пра» выполняет усилительное значение и выступает в значении «начало начал чего - либо». Макс Фасмер допускает («Этимологический словарь...»), что морфема «пра» имеет древнеиндийское происхождение «pratar» = «рано, утром», на заре человечества.

Мифологическая школа придавала большое значение проблеме многозначности символики, которая заложена в сюжете, в имени и судьбе героев. По мнению германских романтиков, первым мифологическим символом был Прометей, который принес людям огонь, соединив собою небесный и земной миры.

Учение братьев Гримм обострило внимание многих филологов к богатству и неисчерпаемой красоте древнейших культур, открывая широкие возможности в познании эстетического, магического и исторического первоэлементов в произведениях каждого этноса.

Ученые Йенского университета также внесли свой вклад в теорию мифа. Так, Новалис считал, что в мифе находится ядро символа, из которого возникает цепная реакция таинственных знаков – сюжетов. Для Новалиса

«символом символов» были «крылатые выражения», крылатые слова, которые возвышают будни человеческой жизни.

Во второй половине XIX века мифологическая школа пополнилась фундаментальными разработками английских ученых Макса Мюллера и Джона Фрезера. Свою книгу «Золотая ветвь» Д. Фрезер написал в 1890 году, она сразу же получила мировую известность. В этот период ученые разработали две концепции о происхождении мифов.

I. «Солярная» (лат. - солнце) теория происхождения мифов, выдвинутая английским мифологом М. Мюллером, проникнута пантеистическим мироощущением. Исходной сюжетной позицией здесь является солнце. Небесное светило обожествлялось, оно давало свет и жизнь, превращалось в таинственное зеркало, отражающее перемены в судьбах человека, семьи, племени, рода. Позже у писателей рождается тяга к образам «черного солнца», «двух солнц», и все в подобном символическом роде.

II. «Метеорологическая» идея первоосновы мифа, согласно учению германского ученого А. Куна, фетишизировала разные стихии природы: гроза, ветер, сигналы бедствия, посылаемые представителями животного мира.

В 60 – е годы XX века мифологическая школа укрепляется за счет работ ученых США. В этот период заявляет о себе **мифокритическое** направление в литературоведении. Выдающийся филолог Г. Слокховер (Слокауэр), издавший в Детройте свою книгу «Мифопоэзия. Мифологические темы в литературной критике» (1970), актуализируя миф, устанавливает в нем функцию осознания человеком своего **неодиночества** в этом трагическом мире. Формула Г. Слокховера является антитезой экзистенциализма. Расширяя границы теории мифа и мифокритики, американский ученый создал оригинальную шкалу, позволяющую максимально точно исследовать сюжет не только мифа, но и текст любого художественного произведения. Мифологическая система Г. Слокховера сводится к следующему: в каждой сюжетной структуре функционируют **четыре постоянных элемента**, работающих в строгой последовательности. На основе этих элементов нами составлена предлагаемая таблица:

№	Изучаемые объекты	Аннотации
1.	<b>Эдем</b>	Литературовед устанавливает в жизни героя или группы персонажей их «земной рай», счастливое начало начал. Эдем олицетворяет человеческое детство.
2.	<b>Грехопадение</b>	Нравственное испытание: искушение ложными ценностями; герой переступил границу дозволенного.
3.	<b>Изгнание из Рая и путешествие</b>	Блудные сын – дочь могут добровольно оставить Рай, однако, в каноническом варианте грешники изгоняются.
4.	<b>Возвращение блудного сына – дочери или его – ее смерть</b>	Финальная история героя должна стать примером высокой нравственности, образцом покаяния грешника и милосердия со стороны «родителей».

Шкалу Г. Слокховера можно успешно применить при анализе чеховского рассказа «Смерть чиновника». В жизни Червякова театр становится эпизодом Эдема, где он находится на высоте блаженства, слушая «Карневильские колокола». Грехопадение – чихнул на лысину генерала. Изгнание из Рая (первоначально генерал поступил не «по - генеральски», он простил чиновника, однако этим поступком сбил с толку Червякова, и только позже накричал на несчастного, т.е. повел себя «по – генеральски»). Финал – герой возвратился домой, лег на диван и... умер. Многозначие уводит читателя в мир высокой художественности. Умер или не умер – это не столь важно, главное состоит в том, что было восстановлено электричество чиновничества. В определенном смысле А.П. Чехов реставрировал последовательность притчевого сюжета: сначала «изгнание», а затем «прощение».

Экзистенциалисты предлагают свой вариант «перевернутого» сюжета притчи о блудном сыне. Так, в романе А. Камю «Посторонний» Мерсо ждет смертной казни и ему попадает на глаза клочок газеты, где излагается история чешского юноши, который ушел из дома за океан, стал богатым, через двадцать пять лет возвратился на родину с женой и ребенком и решил «подшутить» над матерью и сестрой, выдав себя за богатого незнакомца. И ночью они ограбили, и убили молотком сына – брата. Наступившее прозрение привело к гибели, самоубийству матери и дочери: мать повесилась, сестра бросилась в колодезь. Шутка пробудила трагедию, которая спала, ожидая своего часа. Здесь нарушен магический канон библейской притчи о блудном сыне. Покаяние не состоялось, оно подменилось фарсом, блудный сын наказан катастрофой.

Созданный Г. Слокховером структурный поисковый каркас успешно применен им при анализе античных трагедий, мифов, «Божественной комедии», «Гамлета», «Дон Кихота», «Фауста». Теория Г. Слокховера перспективна в том смысле, что она не только позволяет обнаружить в произведении мифологический мотив, но и подтверждает факт наличия у каждого писателя собственного мифа.

Концепция Г. Слокховера дополняется и совершенствуется за счет новых исследовательских находок. Испанский литературовед Навакас также выделяет в тексте четыре функционирующие идейно – тематические уровни.

Первый – «**Потерянный рай**» - утрата героем иллюзий о гармонии и стабильности миропорядка. Для юного возраста утраченным Раем является мир детства, доброты, невинности. Взамен Рая герой познает голод, разруху репрессии; обходят его и по карьерной лестнице те современники, которые в школьные годы уступали ему в учебе.

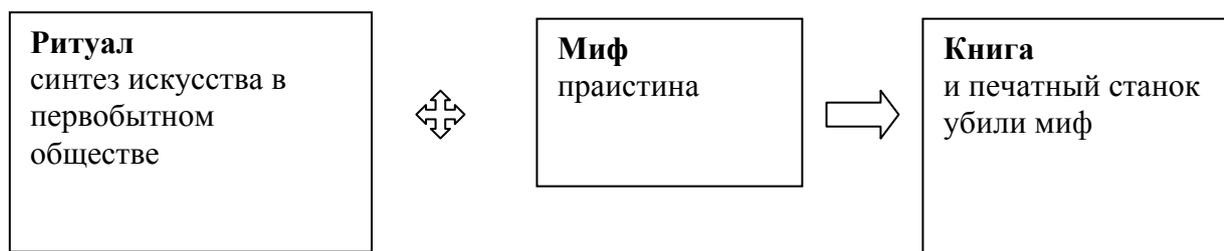
Второй – «**ранний бунт**». Романтический герой восстает против всего «удела человечества», затем мятеж конкретизируется и гнев направляется на виновника несправедливого порядка – отдельное лицо или на всю политическую систему. Чаще всего «первый бунт» отличается наивностью, и поэтому предполагаются провалы и поражения.

Третий аспект – «**политическая ангажированность**» (ангажировать из фр. – «приглашать, нанимать по договору»). Здесь действуют герои, за плечами

которых находятся зрелый возраст и опыт. Они сохраняют свои идеалы в условиях социальной несправедливости.

Четвертый вариант – «неприспособленность» героя, он жертва процесса отчуждения, разъединяющего этнос. «Неприспособившиеся», не сумевшие или отказавшиеся сделать выбор, «уходят» от общества, добровольно пополняя его маргинальные слои. На таком герое заметны отблески романтической неординарности, бескорыстия, идеализма.

Во второй половине XX века достигает своих успехов мифологическая школа за счет работ французских ученых, среди которых выделяется своими трудами Эредиа Элиади. Впрочем, в тот же период появляются теории, обосновывающие «гибель богов» и «смерть мифа». Суждения сторонников антимифологии можно отразить в настоящей схеме:



Учение о гибели мифа оказалось несостоятельным по причине того, что каждая эпоха является творцом собственного мегамифа. Так, в Средневековье культивируются христианские мифы; Ренессанс отдает предпочтение социальной мифоутопии; Классицизм предпринял попытку реанимации античности в ее чистом виде; Просвещение культивировало миф атеизма; в XIX веке проявляют себя романтические идеалы, которые подвергаются испытанию критическим реализмом; в XX столетии насаждается культ – миф о вождях из простого народа, о новом обществе, новом человеке, новом миропорядке и великом будущем. Здесь миф оптимизируется на фоне самых кровавых потрясений в истории человечества.

С. Можнягун, обобщая работы ученых («О модернизме», 1970), группирует структуры мифологического мышления: **первичная** – первобытное общество, когда миф, искусство и язык функционируют в системе **синкретизма**; **романтическая** стадия позволяет развиваться мифу в качестве самостоятельного литературного рода (начало XIX века); **финальный** этап (XX в.) связан с оформлением мифа в канон, а в его подтексте обнаруживается желание возврата в эпоху первобытного синкретизма.

Клод Леви – Стросс в своей книге «Структурная антропология» (М.: Наука, 1983) выделил четыре тематических признака мифа: «Кровное родство», «Отчуждение в родстве», «Чудовища и их гибель», «Негативные «портретные признаки». Выявление в каждом тексте названных структур, по мнению Леви – Стросса, позволит «дисциплинировать» литературоведение.

Мифологическая школа в литературоведении создала свою теорию, которая в исторической перспективе продолжает развиваться и совершенствоваться. Появляются яркие имена ученых, однако в основании этой школы стоят творцы ее – братья Вильгельм и Якоб Гримм.

## КУЛЬТУРНО – ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

*Ипполит Тэн как создатель школы; методология исследования: раса – среда – исторический момент; выявление в факте творения человеческого духа*

Культурно – историческую школу литературоведения в середине XIX века создал французский теоретик искусства и литературы, писатель Ипполит Тэн (1828 - 1893). В своем четырехтомном труде «История английской литературы» ученый изложил основные положения своей методологии. Во «Введении» (т. I, 1963) обосновываются закономерности возникновения и становления научных школ, литературных жанров и стилей.

И. Тэн выделяет такие образцовые качества ученого – филолога, как нейтральность, объективность, беспартийность, отсутствие тенденциозности. В своей работе «Философия искусства» И. Тэн решительно отвергал значимую роль нравственной и идеологической позиции исследователя. Программным можно считать следующее его высказывание: «Моя обязанность лишь изложить **факты** и показать вам происхождение этих фактов».

Изучение литературного вопроса И. Тэн разделил на несколько уровней: а) сбор материала; б) установление связи между системными или разрозненными деталями; в) выявление в тексте искомого **«целого»** как творения человеческого духа. Освоив эти уровни, литературовед способен установить психологию творчества писателя и выявить особенности художественного почерка писателя.

Значимое место в учении И. Тэна занимает интерес к духовной и нравственной жизни общества. В поисках духовного целого ученый рекомендует обращать внимание на три основополагающие категории общественной психологии.

**I. Раса** – исторически сложившаяся группа человечества, объединенная общностью происхождения и единством наследственных, физических и духовных признаков. Врожденные качества распространяются на целый этнос. Раса формирует национальный характер, который в большей степени зависит от родовых и племенных начал. Эту категорию И. Тэн позаимствовал у германских теоретиков романтизма.

**II. Среда** складывается из целого комплекса **климатических, географических, политических и социальных** обстоятельств, окружающих писателя. Литературовед обязан учитывать специфику индивидуальной **«культурной среды»** художника (семейная библиотека, искусство и музыка, культура общения и образование) и **«культурную среду»** своей **нации**, ее многовековой слой, прямо и опосредованно воздействующий на автора.

**III. Исторический момент.** Он связан с влиянием сложившихся традиций (обряды, нравы, память старины). Исторический момент открывает перспективу для создания идеальной модели человека, которая принуждает человека проявлять себя в конкретной эпохе и культурной традиции. Этот

аспект учения И. Тэна вступает в противоречие с его идеей «нейтральности» ученого.

«Первичные силы» триад И. Тэна позволяют литературоведу свободно работать над фактом в поисках творения человеческого духа, составляющих сердцевину художественного целого. При этом И. Тэн настоятельно внедрял метод Ч. Дарвина о естественном отборе в искусстве. По его мнению, одни жанры, темы, мотивы выдерживают испытание временем, другие исчерпывают эстетическую энергию и исчезают. Важным моментом в методе культурно – исторической школы является то, что литературное произведение должно рассматриваться как меняющаяся картина в хронике жизни, поскольку конечная цель истории и искусства состоит в перемене психологии людей и облагораживании общества.

Культурно – историческая школа не делит литературные образцы на шедевры и посредственные опусы. Они в равной мере достойны внимания. Этому положению решительно противился Флобер, считая, что нет смысла ставить в один ряд талантливое произведение и заметно ординарное. Однако И. Тэн прав в том, что менее ценное в художественном отношении творение автора может послужить импульсом для создания шедевра другим писателем.

## **ИСТОРИКО – ЛИТЕРАТУРНАЯ ШКОЛА ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

### ***Биографизм, хронология, периодизация; Эрл Майнер как продолжатель научной традиции***

Во второй половине XVIII века во Франции историко – литературное направление выработало целый ряд исследовательских стереотипов, что создало предпосылки для формирования литературоведческой школы. Методика историко – литературного направления уже на раннем этапе отличалась своей последовательностью: а) рекомендовалось создать биографический очерк о жизни и творчестве писателя; б) строго придерживаться историко – литературной хронологии; в) обновлять и уточнять концепцию периодизации, установленной в конкретном столетии; г) создать творческий портрет писателя, вставляя его в рамки литературного процесса; д) использовать субъективные и объективные воспоминания современников; е) привлекать архивные, рукописные и эпистолярные материалы; ж) организовать выпуск многотомных исследований по истории литературы.

В середине XX века эта школа начинает терять историко – литературные стереотипы. На эту кризисную сторону проблемы указал преподаватель Пристонского университета Эрл **Майнер**, культивирующий методологические принципы данного научного направления. Преодолевая догматические приемы и способы прошлых лет, Эрл Майнер настоятельно рекомендует включить в биографический материал структурно – аналитические и лингвистические толкования текстов; использовать модели других наук. Ученый наметил перспективу преодоления кризиса методологии за счет уменьшения роли хронологического аспекта исследования и применения комплексного анализа.

При этом Эрл Майнер считает возможным рассматривать художественное развитие как смену мировоззренческих систем; призывает учитывать культурную среду и ее исторические стадии; проследить отношения между личностью автора, реальностью и системой образов его произведения; выстраивать эволюцию или инволюцию творческого пути писателя; уточнять интенсивность «читаемости» произведения (Miner E. Problems and possibilities of literary history today. – «Clio», Kenosha, 1973, vol. 2, №2. – P. 219 - 238). Представители историко – литературной школы в XX веке создали много прекрасных биографий, например, жизнеописания У. Шекспира, Д. Донна, Д. Джойса.

Практически литературоведы XIX – XX веков отдавали предпочтение историко – литературному способу анализа художественной литературы. Он доминирует и в начале XXI века. Критики и литературоведы европейских стран ставят на первое место универсализм историко – литературной школы.

Итог. Историк литературы, работающий над текстом, должен: во – первых, использовать сведения о писателе, его рукописные материалы (от чего шел и к чему пришел, как материал управлял автором или автор трансформировал «чужое» в «свое»); во – вторых, привлекать суждения критиков и литературоведов о творчестве изучаемого автора; в – третьих, обращаться к науке истории, которая позволит установить, что происходило в то время, когда создавалось произведение, обосновать мысль об эпохе, которая породила именно того писателя, в котором она нуждалась; в – четвертых, работа над текстом поможет прояснить факты отражения в нем эпохи. Поставленные вопросы определяют идею, тему, систему образов произведения в контексте своего времени. Не следует упускать из виду то, что произведение является не только современным продуктом, но и обеспечило себе жизнь в искусстве на все времена.

Историко – литературный метод анализа творчества писателя самый надежный в том смысле, что он отличается историзмом исследуемого материала, наиболее продуктивно его можно использовать в университетах крупных городов, которые располагают фундаментальными библиотеками, крупными архивами, рукописными фондами, мощным культурным слоем.

Историк литературы первоначально описывает историко – культурную среду, затем обращается к художественному произведению. Анализ текста отводится незначительное место, произведение становится своеобразной иллюстрацией историко – литературного фона.

## **БИОГРАФИЧЕСКАЯ ШКОЛА ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

***Ш. Сент – Бёв; биография и личность писателя как источники литературы; окружающая обстановка, быт, встречи; модель анализа: от жизни писателя к его творчеству***

Открыл эту школу французский писатель и филолог Шарль Огюст Сент – Бёв (1804 - 1869). Решающим источником вдохновения писателя

биографическое литературоведение считает личную жизнь автора. В связи с этой установкой исследовательский акцент ученый должен поставить на детальное изучение жизненного пути автора. Ш. Сент – Бёв призывал проникнуть как можно глубже не только во внутренний мир литератора, но и в домашнюю обстановку. Познав привычки автора, от которых он зависит, можно посмотреть на него как на обычного человека. Процесс приземления художника к реальности дает ключ к открытию тайны психологии творчества.

В своей трехтомной работе «Литературные портреты» (1844 - 1852) Ш. Сент – Бёв рассмотрел почти всю французскую литературу, уделив особое внимание **быту** изучаемых писателей, их случайным **встречам**. Эти и другие биографические приемы он переносит на сюжет, идейное и художественное своеобразие произведения. Однако следует помнить и то, что под биографией Ш. Сент – Бёв понимал широкий круг таких проблем, как политические и социальные идеи века, окольцовывающие писателя и его произведения.

Модель творчества писателя, согласно сторонников этого направления, помимо утверждения абсолютной свободы автора, представляет собою движение от жизни к его художественному наследию. Эту же схему биографисты переносят и на метод анализа текста. Первичной тут должна быть личность писателя, вторичным – его литературная продукция. В истории развития этой школы наблюдались переломные периоды, но они настойчиво преодолевались. Так, известный в Европе датский филолог конца XIX и начала XX века Г. Брандес возродил традицию биографического «портрета». В XX веке сторонники этого направления «очистили» биографизм от «посторонних элементов», оставив лишь «дух» писателя, его «сокровенное я» (В.П. Палиевский).

Биографическая школа выросла на почве позднего романтизма, однако она продолжала сохранять свое влияние и позже, когда романтизм потерял свое главенствующее значение. Связь биографического литературоведения с эстетикой романтизма, его умонастроением прочитывается в самом названии этого литературоведения. Из всех эстетических принципов романтический оказывается наиболее субъективированным и несущим печать личности самого художника. Никто не станет отделять творчество от личности, они всегда ярко индивидуализированные. Отсюда становятся заметными такие понятия, как стиль писателя, стиль – это человек, это и эпоха. Биографическая школа исходит из преувеличения роли личности автора. Именно в этом пункте возникает посягновение на природу творчества, поскольку искусство рождается в процессе художественного обобщения.

Сбрасывать со счетов биографию писателя нельзя, зная ее, можно уяснить тот или другой метод, пафос направленности. Однако жизнь и творения писателя находятся на разных уровнях. Между реальным фактом и созидательным процессом возникают противоречия, они состоят в том, что художник не повторяет действительность, а обобщает ее. Самое сомнительное в биографическом методе скрывается в теневой стороне деяния писателя. Не следует потрафлять нездоровому вкусу читателя. Ключ к разгадке биографического метода нельзя искать в смерти или самоубийстве писателя.

Впрочем, общеизвестно, что литераторы позволяли себе нарушать нравственные нормы, и в этом они видели лишь озорство, шалости, познание жизни, а своих персонажей, которые отдают дань пороку, решительно осуждают: писателю можно грешить и его редко кто порицает, антигерой, напротив, обречен на вечный авторский приговор.

Биографический метод в литературоведении не утратил своего значения. Многие школьные и вузовские учебные программы по историко – литературным дисциплинам продолжают испытывать влияние биографической школы.

## **СРАВНИТЕЛЬНО – ИСТОРИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ, ИЛИ КОМПАРИВИСТИКА КАК НАУЧНАЯ ШКОЛА**

*Термин; И.Г. Гердер и Т. Бенфей – создатели компаративистики; сходные мотивы, сюжеты, образы и их миграционные свойства; развитие этой науки в разных странах*

Термин «**компаративистика**» от лат. означает «сравнивать». Создателями сравнительно – исторического литературоведения признают германских филологов, в частности, Иогана Готфрида Гердера (1744 - 1803). Он рассматривал литературный процесс в зависимости от исторического и духовного развития каждого народа. Методы исторического исследования литературы Гердер изложил в научных работах «О новейшей немецкой литературе. Фрагменты» (1766 - 1768) и «Критические леса» (1769). «Предвосхищая сравнительно – исторический метод в литературоведении, ученый определяет своеобразие литературных памятников разных народов мира» (Н.П. Банникова; КЛЭ, т. 2. Столб. 134). Предпосылки компаративистики находятся в международных историко – экономических связях.

Манифестом эстетического компаративизма стала вступительная статья Теодора Бенфея (1809 - 1881) к немецкому переводу «Панчатантры» («Пятикнижие», 1859). Теодор Бенфей является автором «Греческого этимологического словаря» и «Санскритско – английский словарь». Он написал фундаментальные учебники «Санскритская грамматика» и «История языкознания в Германии». Мировую известность ему принесла теория **бродячих сюжетов и миграции жанров**. Согласно учению Т. Бенфея, все фольклорные сюжеты были созданы в Индии (или на Тибете), а затем распространились по планете. Эта теория имеет свои положительные моменты, во – первых, вдохновила ученых мира на полемику с концепцией Т. Бенфея; во – вторых, заставила филологов видеть в фольклоре триадный синтез – практическую, магическую и эстетическую направленность.

Методология эстетического компаративизма окончательно оформилась в трудах итальянского ученого Х.М. Познетта. В 1886 году он издал книгу «Сравнительное литературоведение». Цель этого метода сводится к установлению в произведениях типологических аналогий, общих свойств, повторяющихся однородных признаков.

Краткую историю становления и развития западноевропейской компаративистики изложил в небольшой брошюре «Что представляет собой сравнительное литературоведение?» австрийский филолог Г. Зайдлер («Seidler H. Was ist vergleichende Literaturwissenschaft? – Wein, 1973. – 18 s.»). Ученый указал на истоки этой методологии, находящиеся в трудах француза Ш. Перро, немцев Г. Лессинга, И. Гердера и братьев Шлегель. Г. Зайдлер обозначил разделы, включив в них обзор развития компаративистики в целом ряде стран.

В эпоху романтизма филологи локализируют свои учения пределами национальных литератур, но затем наступает период, когда «автономность» одной художественной культуры оказывается недостаточной, и тогда возникает потребность в расширении литературоведческого поискового диапазона.

В XIX веке наибольшего распространения эта школа получает во Франции: создаются кафедры сравнительного литературоведения в Лионе и Париже. С 1921 года начинает издаваться специальный альманах «Revue de littérature comparée». В 1829 году в Сорбонне А.Ф. Вильмен прочитал лекцию о заметном влиянии французской литературы XVIII века на всю европейскую культуру. Односторонний процесс влияния справедлив, однако выдвинутые мысли А. Вильменом научная среда проигнорировала. Более того, Ф. Бальдансперже и Р. Этьемпле выступили против теории «**чисто французской**» доминантной традиции. Сравнительно – исторический метод этих ученых несколько снизил остроту в понимании проблемы одностороннего французского влияния на разные литературы.

В США компаративистика активно развивается после 1945 года. В это время создается Американская ассоциация сравнительного литературоведения, которая влилась в Международную ассоциацию сопоставительного литературоведения. Представителями этого направления были видные ученые Г. Ремак и Р. Веллек (Уэллек). В качестве достижений компаративистики США Г. Зайдлер называет широту уподобляемых материалов и концептуальность обобщаемых фактов. В 50 – е годы в Америке создается единая теория компаративистики.

В Германии в XX веке сравнительное литературоведение заметно тормозилось диктатурой, после Второй мировой войны многие литературоведы перестали изучать литературу исключительно одной страны. Успехов в этой области достигли К. Вайс и Х. Рюдигер. Эти филологи стали углубленно исследовать тематические аналоги литературных текстов.

В Польше своими достижениями выделяется Г. Маркевич, в Венгрии – Д.М. Вайда, в Украине – Г.Вервес. В 60 – е годы XX века в университетах Запада повсеместно были открыты кафедры компаративистики.

Задача сравнительно – исторического литературоведения сводится к следующему: создание сходных типологических моделей; анализ причин, вызывающих смещение центра и периферии в процессе развития литературы; исследование взаимовлияния разных литератур в течение ряда столетий; сопоставительное рассмотрение истории зарождения и миграции литературных жанров; выявление общих принципов в литературных направлениях и течениях; проведение аналогий в творчестве двух писателей разных культур;

применение метода сравнительного изучения в границах временных пересечений, например, писатель XX века испытал влияние античной литературы. Сравнительный анализ может применяться в пределах творчества одного писателя. Метод комплексного сопоставления позволяет исследовать не только шедевры, но и посредственные в художественном отношении произведения, неизвестные и недостаточно известные тексты.

Цель исследования направлена на поиск праначал изучаемых проблем. Например, общепризнанные сюжетные триады конфликтов, получивших название любовных треугольников, действуют на всем историко – литературном пространстве. И что это дает? Возможность познать истину, что все начала неразложимые, однако мировой сюжетный слой на национальной почве может возрождать праобразы. Прародина любовных сюжетных треугольников находится в рыцарской культуре Средневековья.

Компаративистика в литературоведении имеет под собой прочную научную основу, но в этом методе обнаруживается и внутренняя несостоятельность. Разумеется, каждая литературоведческая школа не является нелепым и диким заблуждением, всякая ложь не есть выдумка, рожденная в голове. Тут одна черта абсолютизируется, ученые впадают в крайность, и научный парадокс состоит в том, что в «крайностях» исследователи одерживают победы и поражения.

Само название «сравнительно – историческая школа» достаточно красноречиво. Слово «сравнительное» подтверждает то, что в литературе наличествуют художественные параллели, которые переходят из одной эстетической формации в иную. С другой стороны, название «историческое» указывает, что сходные мотивы не только повторяются, но, сохраняя свой скелет, облачаются в новые одежды и преображаются.

## **ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ШКОЛА СТРУКТУРАЛИЗМА**

*Термин; родина эстетического структурализма; предмет анализа; процесс структурного исследования; научный статус структурного метода; Клод Леви – Стросс, Р. Барт, Р. Якобсон, Збигнев Тараненко, В.Ю. Боров, Ю.М. Лотман*

**Структурализм** (от лат. - строение) получил свое распространение в XX веке в точных и гуманитарных науках. Считается, что структурализм в литературоведении зарождается в Германии и Австрии в 20 – е годы XX века (С. Можнягун. О модернизме. – М., 1970), затем распространяется в среде англоязычных культур и Франции. Предпосылкой становления этой науки явился переломный период, когда стали сменяться литературные методы и стили. Структурализм превратился в своеобразный противовес догматическому литературоведению. Этот метод заявил о себе в качестве объективного анализа внутренней структуры произведения.

Структурное исследование литературных текстов приводит в стройный и логический порядок изучаемые явления. Модель в математике связана с

реально существующими объектами; модель в искусстве направлена на структуры человеческих мыслей, чувств, настроений, отношения человека к миру (см.: Коган Л. Сохнет ли сокол без змеи? Еще раз о знаке, образе и структурной поэтике // ВЛ. – 1967, №1. – С. 121).

Литературоведческий структурализм создал теорию функционирования микродеталей и их анализа без субъективных «как мне кажется» и «я думаю». Структура определяется Л. Уайтом как **форма, увиденная изнутри**. Она взаимодействует с пространственно – временными силами в бесконечности и в смене неуловимых микродеталей. Духовный мир литературного персонажа вкладывается в структуры: материал – анализ – вывод.

Основоположниками литературоведческого структурализма были Клод Леви – Стросс, Ролан Барт и Роман Якобсон. Во второй половине XX века успешно работали в этой области Ю.М. Лотман и В.Ю. Боров. Известны имена и «гонителей» этой науки, но они утратили свою обличительную актуальность.

В. Боров обозначил аналитический аппарат литературоведческого структурализма тремя формальными системами: алфавит, аксиомы, правила построения. Структурализм оперирует следующими категориями: предмет, процесс, системы. Эти категории можно выразить в условных таблицах.

### Предмет структурного анализа

№	Общие обозначения	№	Частные обозначения
1.	Знак / значение	5.	- Отправитель
2.	Речь / язык	6.	- Получатель
3.	Текст / контекст	7.	- Сообщение
4.	Культура / природа	8.	- Код

### Процесс структурного анализа

№	Формы исследовательских операций
1.	«Чтение» («прочтение», «вчитывание», «внимательное чтение»)
2.	Микроанализ
3.	Интерпретация; трактовка прочитанного
4.	Дешифровка; расшифровка текста
5.	Моделирование

### Системы структурного анализа

№	Классификация и последовательность анализа текста		
1.	Элемент	6.	Иерархичность
2.	Система	7.	Положение
3.	Отношение	8.	Оппозиция
4.	Структура	9.	Модель
5.	Уровень		

Структурализм оставляет без внимания доминирующую роль историзма и навязывающую идеологию. Представителей этой школы в большей мере интересует проблемный вопрос: «Как сделано произведение?». В этот тезисный предмет включаются такие понятия, как конструкции, элементы, расположения персонажей в тексте. Литературовед – структуралист использует статистические показатели. Здесь даже простой подсчет художественных деталей позволяет установить систему авторских пристрастий или антипатий, которые у писателя появляются на уровне интуиции.

Польский ученый Збигнев Тараненко наметил следующую типологию эволюции методов эстетического структурализма.

**Метод первой разновидности** структурализма культивируется в 20 – е годы XX века Пражским кружком лингвистов, во главе которого стоял Я. Мукаржевский. Представители этого объединения выработали «статичный» подход к анализируемому объекту, они отвергли мысль о меняющихся качествах предмета в процессе движения времени.

**Метод второй разновидности** назван «субъективистским» структурализмом. Он нацелен на множество (плюрализм) конкретностей. Этот способ утвердился во французской науке о литературе в 50 – е годы XX века под влиянием структурных исследований Клода Леви – Стросса в области этнологии (см. его книгу «Структурная антропология»).

**Метод третий разновидности** связан с учением о Тексте и Произведении. Открыл это научное направление французский структуралист Ролан Барт, который установил 7 отличительных признаков, существующих между Произведением и Текстом.

**Метод четвертой разновидности**, согласно типологии Збигнева Тараненко, признает «объективность предмета исследования» и учитывает «временные его изменения». В эту группу причисляются Роман Якобсон и литературоведы Эстонии (Тартуский университет).

Расцвет филологов – семиологов падает на 60 – 70-е годы XX века. Метод семиотического анализа (**семиотика** от гр. – знак, признак) исследует сигнальные системы в тексте. Семиотика относится к точным наукам, поскольку делает выводы применительно к математическим данным. Семиологи могут вести выкладки повторяющихся слов, фраз, эпизодов, портретных деталей. Так, подсчет колористических обозначений позволит установить роль предметной изобразительности в творческой практике писателя.

Эстетический структурализм рассматривался и представителями ОПОЯЗ (Общество поэтического языка). Они исходили из принципа сходства художественного текста с любой прикладной вещью, что определяло их методологию, которая выражалась в познании строения произведения. В качестве первичных теоретических посылок ОПОЯЗовцы вводили понятия «материал» и «прием».

Среди структурного литературоведения выделяются так называемые «морфологисты» (**морфология** от гр. – форма + логос; комплекс наук, изучающих форму предмета). Этот раздел литературоведения исследует

сходство и различие текста и структуры. Об этом говорится в книге В.Я. Проппа «Морфология сказки» (1928). Историки литературоведения называют несколько авторов, которые использовали термин «морфология». В 1909 году К. Тиандер (США) озаглавил одну из своих работ «Морфология романа»; в 1930 году А. Цейтлин употребил словосочетание «морфология литературы» в разделе «Жанры» (Литературная энциклопедия); в 1954 году американский ученый Т. Манро написал статью «Морфология искусства как отрасль эстетики»; в 1972 году М. Коган издал в Ленинграде монографию «Морфология искусства», в водной части которой ученый дал краткий обзор обозначенного здесь предмета. В поставленном контексте литературоведческая морфология претендует на методологию, изучающую системный порядок формообразующих элементов произведения.

## ГЕРМЕНЕВТИКА КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ШКОЛА

*Термин; учение Оригена и А. Бёка; теория понимания древних текстов; исследование «темных мест» в рукописях и произведениях; типология герменевтики и ее методология*

**I. «Мифологическая герменевтика»** (гр. герменевтика – разъясняющий, истолковывающий) как раздел гуманитарной науки появляется в Древней Греции со своими правилами изучения и понимания текста. «Мифологическая герменевтика» основателем называет посланника Зевса, бога Гермеса. В произведениях этого периода рассматривались картины пророчества (Кассандра), предсказания оракулов, системы загадок (фиванский Сфинкс). Древняя герменевтика делила текст на кульминационные моменты, в которых заложена тайна, сокрытая автором от читателя. Эти картины и подвергались расшифровке.

**II. В эпоху раннего Средневековья герменевтика получила название Hermenewtica Sacra (лат. сакра - священный).** Решающий вклад в эту науку внес известный латинист и толкователь теологической литературы **Ориген** (III век нашей эры). В своем трактате «О началах» автор излагает методы чтения и трактовки священного писания. В этот период герменевтика совершенствует свою научную методологию, которая в основных своих положениях используется современными филологами. Герменевтика Сакра выполняла разъясняющую функцию.

**III. Романтический период.** В XIX веке ученые усилили категорию историзма, что позволило расширить сферу научных поисков герменевтики. Энтузиасты этой науки уделяют внимание специфическим приемам и способам, которые позволяли направить внимание исследователей исключительно на древние тексты. Так, немецкий историограф А. Бёк (1785 - 1867) культивировал теорию **понимания** текста. Романтики впервые создали типологию герменевтики: а) грамматическая герменевтика: она должна заниматься выявлением смысла каждого элемента языка; б) историческая герменевтика, которая направляет усилия на раскрытие авторских **намёков и**

«темных мест» в произведении; в) индивидуальная герменевтика, изучающая личность автора на материале его произведений; г) родовая (генеалогическая) герменевтика – устанавливает связь между текстом и литературным родом (жанром) (см.: КЛЭ, т. 2. – С. 138 - 139).

**IV. В XX веке герменевтика оформляется в самостоятельную литературоведческую науку, которая изучает первоначальный смысл литературных памятников, дошедших в искаженном или неполном виде. Во второй половине XX века литературоведческая герменевтика становится «рабочей» университетской дисциплиной.** Специалисты издают монографии, учебники, выпускают профильные журналы. Так, в 1980 году германский ученый Эрвин Либерайт создал «Вводный курс в историю и теорию герменевтики как метода литературоведческого исследования» (Leiberied Erwin. Literarische Hermenevtik: Eine Einfuhrung in ihre Gesehiehte und Probleme. – Tubingen: Narr, 1980. - 2008).

**V. Процесс превращения литературоведческой герменевтики в философскую науку связан с именем М. Хайдеггера, который стал рассматривать «понимание» текста не в плане его познания, а в онтологическом (учение о бытии) смысле.** Способ познания перешел в систему существования (экзистенция). Учение М. Хайдеггера связано с философией Ф.Д.Э. Шлейермахера (1768 - 1834), который в своей работе «Герменевтика» (1838) расширил научный горизонт познания смысла текста и внутреннего контакта между автором и толкователем его произведения. Последнее позволяет понять автора лучше, чем он понимал себя сам. Схема анализа, предложенная Шлейермахером, такова: а) трактовка текста как ценностного объекта; б) интерпретация значимых частей, которые произвели на исследователя впечатление; в) обобщение частных и возведение их в целостность.

В большом потоке современных книг о герменевтике уместно назвать работы таких немецких философов, как Д. Дильтей «Происхождение герменевтики» (1908), Х. – Г. Гадамер «История и метод. Основные черты философской герменевтики» (1960), П. Рикер «Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике» (1995). Опираясь на богатый научно – теоретический фонд о герменевтике, созданный западными учеными, работники вузов Москвы и Петербурга, начиная с 90 – х годов XX века, стали издавать одну книгу за другой, разумеется, это похвально. И, напротив, состояние герменевтики в украинском литературоведении находится в плачевном состоянии.

Превращение литературоведческой герменевтики в философию в определенной мере размывает границы и обесценивает методологию толкования текста. Претензия на универсализм может погубить герменевтику как науку. Другая угроза герменевтике исходит от текстологии. В середине XX века отечественные текстологи почти полностью вытеснили герменевтику из научной и терминологической сфер. Об этом свидетельствуют работы, в которых исследуются летописи и художественная культура Киевского (украинского) государства IX – XIV веков.

В ХХI веке герменевтика утвердила свои позиции. Одно пожелание: настоятельно создавать и увеличивать рукописный фонд деятелей литературы и искусства, выделяя им почетные места в университетских библиотеках и личных архивах. Без рукописных текстов герменевтике делать нечего. А ведь люди науки и культуры варварски относятся к своим рукописным материалам, которые в отличие от телевизора, не купишь в магазине. Впрочем, Интернет и компьютерная грамота методично вытесняют из памяти само понятие «рукопись».

## **ЭВОЛЮЦИОННАЯ ШКОЛА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

***Ф. Брюнетьер – основатель научной школы; теория смены литературных жанров, направлений, тематик; воздействие «эволюционистов» на другие научные школы***

Эволюционный метод в литературоведении связан с именем французского теоретика искусства Фердинанда (Фернан) Брюнетьера (1849 - 1906). Литературный процесс он объяснял не сменой климата, расы, среды (И. Тэн), а влиянием одного произведения на другое. Смену литературных направлений и эстетических вкусов Ф. Брюнетьер видел в художественных устремлениях отдельных творческих личностей. В книге «Руководство по истории французской литературы» автор разработал концепцию эволюции художественных направлений в историческом отрезке времен, начиная с XVII и по XIX век. Здесь устанавливается следующая циклообразующая картина:

- а) классицизм = зарождение;***
- б) романтизм + реализм = расцвет;***
- в) натурализм + символизм = упадок.***

Вслед за И. Тэном, Ф. Брюнетьер переносит на историю литературы методы естественных наук. В его учении о жанрах прослеживается теория видов эволюционистов: от зарождения к расцвету, от упадка к умиранию.

В другой работе «Эволюция жанров в истории литературы» (1890) Ф. Брюнетьер указывал на те силы и начала, которые позволяют проникнуть в механизм художественного развития, осознать литературу как процесс, имеющий право претендовать на свое естественно – научное существование. Важнейшее положение эволюционистов сводится к объяснению развития литературы не божественным духом, а чисто земными обстоятельствами. На почве постижения наук Ф. Брюнетьер предпринял попытку сделать более понятным творчество писателя и ответить на вопрос: почему искусство движется как будто по спирали? Отклик находится в эволюционном учении Ч. Дарвина. Отсюда и название труда Ф. Брюнетьера – «Эволюция жанров...». В природе происходит борьба видов, взвешенное понимание сложности выживания наблюдается и в искусстве. Достаточно вникнуть в суть такой проблемы: почему в 20 – е годы XIX века поэзия уходит на второй план, уступив место прозе, аналогичное явление произошло с поэзией и в конце XX

века. Попытка сблизить литературный жанр с жизнью животного мира, несомненно, порочна. Биологическую модель нельзя отождествлять с искусством и переносить ее из одной сферы на другую чисто механически. Эта концепция оказалась неправильной, хотя элементы эволюции жанров и других эстетических категорий просматриваются достаточно явно. Не на пустом же месте Ф. Брюнетьер создал свою теорию. Ошибка его состоит в том, что он биологическую закономерность предлагает в качестве универсального ключа, который позволит привести литературоведа к познанию тайн истории литературы. В действительности речь здесь должна идти не о полном исчезновении, а о затухании интереса к определенным эстетическим направлениям и жанрам, которые с новой силой могут проявиться в другое время. И все – таки эволюционный метод отнюдь не завершил свое поприще. Он оказывал влияние на развитие новых литературоведческих школ. Так, ОПОЯЗ унаследовал идеи Ф. Брюнетьера, трансформировал его мысли и применял их при изучении вопроса о традициях повествования.

В дальнейшем эволюционная школа укрепляется за счет учений Эдуарда Бернет Тайлора (1832 - 1917), английского этнографа, исследователя первобытной культуры. Э. Тайлор, совместно с Г. Спенсером (создателем эволюционной школы в этнографии и истории мировой культуры), разработали теорию **самозарождения сюжетов** в мировой культуре. Эта теория была направлена против учения о единой прародине сюжетных образований и миграции жанров, однако подменить учение Г. Бенфея она не смогла, напротив, значительно укрепила богатой фактографией. Антропологическая гипотеза самозарождения мифов сняла идею романтиков о «народном духе» как движущейся силе поэтического развития.

## ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

***В. Вундт; психология писателя и психология персонажа; сновидения и мифология как источники творческого акта***

Первооткрывателем этой школы считается немецкий философ, психолог, языковед Вильгельм Вундт (1832 - 1920). В книге «Психология народов» ученый выдвинул идею о коллективном усилии при создании языка, мифа и поэзии, которые являются выразителями «народного духа», а не индивидуального психологического усилия. При этом человеческое сознание в значительной мере подчиняется «первичному волевому началу». В психологизме представители этой школы видят перспективу, позволяющую открывать взорам мир литературы. Странников этого литературоведения интересует не личность писателя, а состояние его духа.

В работе «Миф и религия» В. Вундт отводит значительное место сновидениям и галлюцинациям как созидательным импульсам, адресованных группе творческих личностей. Мифотворчество предстает в форме таинственного коллективного письма.

Вторая особенность психологической школы сводится к познанию психологии персонажа. Каждый литературный герой несет в себе психомир, который объединяется духовной энергией творца. В этом смысле программа психологического литературоведения перекликается с мотивами, свойственных культурно – историческому методу.

Учение В. Вундта оказало влияние на работу Зигмунда Фрейда «Я и Оно». Художественное творчество австрийский филолог объяснял бессознательными проявлениями чувственного начала, воплощенного в символическую форму. Свои научные формулы он выводил из античной мифологии, обозначив в ней болезненное осознание героями своей неполноценности или мании величия, комплексами Эдипа и Электры, зарисовками свободных ассоциаций.

Реальное зерно психологической школы сводится к тому, что психологизм литературных героев, автора и общества нельзя сбрасывать со счетов. Порочность исследовательского метода состоит в ярко выраженном субъективном начале. В творческом процессе В. Вундт отводил значительное место таким категориям, как сновидения, галлюцинации, неврозы.

## **ИНТУИТИВИСТСКАЯ ШКОЛА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

*Б. Кроче; две формы духа; переход «смутной материи» ощущений в стройную систему*

У истоков этой школы стоял итальянский ученый Бенедетто Кроче (1866 - 1952), который считал, что писатель наделен даром дельфийского оракула, он прорицатель, его откровения происходят в сомнабулическом состоянии. Чтобы конкретизировать смутный материал, творцу нужна интуиция как идеальная модель воображения. Бессознательное становится частью системы философского духа, оно относится к иррациональным фактам и поэтому объяснить творчество литератора с точки зрения логики невозможно. Интуитивизм, который и сейчас не сошел с художественной практики, ознаменован резким креном в субъективизм, в замкнутое расположение духа.

В книге «Философия духа» (1902 - 1914) Б. Кроче обосновал учение о двух формах нематериального мира – духа: а) теоретическая (интуитивная и логическая); б) практическая (экономическая и этическая). Исходным материалом духовной активности является «бесформенная материя» ощущений, а ее пассивность не содержит духовности. Начало творческого процесса начинается с познания хаотических ощущений. Благодаря интуиции «смутная материя» ощущений постепенно приводится в логический порядок. Творческая роль интуиции особо проявляется в процессе отделения познавательных категорий от подсознательных впечатлений.

Интуиция, согласно учению Б. Кроче, отличается от чувства, она связана с творчеством, а чувства – с переживаниями (Ю. Давыдов; КЛЭ).

## ФРЕЙДИЗМ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

### *3. Фрейд; мифологические комплексы литературных героев; «либидо», «сублимация»; любовные истории писателя – ключ к психологии творчества*

Интуитивизм наизнанку превратился в фрейдизм. Это очень влиятельное направление в мировом литературоведении и в художественной практике западных писателей XX века.

Австрийский психиатр, философ, литературовед Зигмунд Фрейд (1856 - 1939) открыл оригинальное направление в науке, во главу угла он поставил античный миф (отметим еще раз, что античная мифология, библейские и коранические истины явились основой основ всех философских систем). Иногда З. Фрейда называют не философом, а конкистадором от науки, который вторгается в науку и делает там разбой. По мнению З. Фрейда, духовная деятельность относится к разновидности психического труда. Ученый в своих работах («Психология бессознательного», «Я и Оно»...) обосновывает теорию, которая должна была дать ответ на вопрос, что же управляет творчеством, почему человек берется за ручку, какие силы воздействуют на созидательный акт. В чем суть фрейдизма? В десятых годах XX века ученый специализировался в области психоневрозов. Опыты, проводимые им в своей частной практике, позволили сделать заключение, что в основе всех психоневрозов лежат нарушения психики, уходящих в почву подсознания, конкретно, в область половых инстинктов. Его термин «либидо» (лат. – влечение, желание, стремление) получил широкое распространение.

Фрейдизм опирается на знание высшей нервной системы, однако установленные сведения ставятся с ног на голову. Известно, что в высшей нервной сфере человека есть два этажа: а) сознание (корка), где сосредоточен интеллект человека; б) подсознание (подкорка). Когда он употребляет пищу, то срабатывает подкорка, а когда считает 2+2, то в действие вступает корка. Отношения между коркой и подкоркой очень сложны. Задача сводится к объяснению характера взаимодействия этих двух систем. Подкорка, видимо, оказывает влияние на корку.

Как возникает интуиция? Пока еще неизвестно. Интуиция рождает мысль несформулированную, она зреет, это вроде зерна, брошенного в землю, а дождь будет управлять его ростом. **Сублимация** (лат. – возношу; и этот термин ввел З. Фрейд) обозначает психический процесс преобразования и переключения энергии эффектно – половых влечений на цели социальной деятельности и культурного творчества. Кто важнее в науке? Понятно, что Сальери, а не Моцарт. Согласно учению И. Павлова, всякий инстинкт социологизированный.

Человек соткан из инстинктов и его разум побеждает бессознательное своей жизнью, разумеется, если субъект не утратил нравственного начала.

По З. Фрейду все обстоит иначе. У человека решающую роль играет корка, она способствует ему быть существом разумным. Во всем остальном управляет подсознательная замкнутая среда. Ключ к идеям З. Фрейда следует искать в половом инстинкте. В связи с тем, что подкорка влияет на корку, то названное явление можно представить умозрительно и образно: корка – это комната со светом, а подкорка – темный подвал, где на цепи находится пес. Человек должен держать свои инстинкты на цепи, поскольку бешенный пес, например, ревность, постоянно рвется наружу. И вот эта особенность психики с особой выпуклостью проявляет себя у людей искусства. Если творчеством скульптора управляет корка, то у писателя работает подкорка. Он, писатель, одевается в миф подкорки, и оказывается в лабиринте «либидо». Все это включено в Эдипов цикл, который З. Фрейд обозначил как «комплекс». Важный момент познания истины состоит в том, что творец попадает в мифологию, затем он один за другим расшифровывает сюжеты неведомых текстов. Созидательный процесс относится к разряду мифологии, а реальные силы сводятся к мотивному комплексу Эдипа. По З. Фрейду получается, что в мифе об Эдипе скрыты такие стороны человеческого свойства, которые имеются у всех людей без исключения: в каждом человеке он видит отцеубийца и насильника матери. Отсюда в любой семье дочь больше тянется к отцу, а сын ищет защиты у матери.

Используя учение З. Фрейда об эдиповом комплексе, литературоведы предпринимают попытки внести ясность в поведенческие мотивы, например, заглавного героя трагедии У. Шекспира «Гамлет» или познать природу гения Бальзака. Можно только представить себе, как бы сторонники фрейдизма в литературоведении объясняли творчество автора «Идиота».

Первый осознанный этап в биографии молодого писателя связан с петрашевцами. Возникает вопрос: откуда у начинающего автора появляется столь сильная оппозиция к власти? Ответ: писатель ненавидел своего отца – факт биографический, впрочем, сомнительный. Так зарождается идея отцеубийства в метафорическом значении, которая превращается в мотив чисто литературного свойства в романе «Братья Карамазовы». Рукою писателя и рукою судьбы водит ненависть к своему отцу; затем отца подменяет Царь – Батюшка, которого надо убить (робкая программа петрашевцев).

Второй этап связан с периодом каторги. У писателя появилось тяготение к матери, к Матушке – Родине, отсюда его почвенничество и антизападничество, поскольку возродилась идея Третьего Рима. (В скобках отметим, что в XX веке, кстати, родился миф о «Третьем Рейхе» и во что он реализовался всем известно; что касается формулы «Третьего Рима», то мировой столицей является... Запад! Зачем же тогда московским историкам полемизировать и настоятельно отвергать идею европоцентризма?).

С точки зрения З. Фрейда, список сердечных историй любого писателя прольет свет на его психологию творчества. Женщина превращается в очередной творческий взрыв, который влияет на художество. Преувеличенная

роль фактора либидо отклоняет литературоведа от истины в деле познания тайн психологии творчества.

Отсюда следует теория литературоведческого фрейдизма: творчество бессознательно и его понять нельзя. Но так говорят и представители интуитивизма.

А что говорит сам З. Фрейд? Он также считает, что духовное создание бессознательно, но оно заложено в подкорку, и в этом месте следует применять, в качестве выверенного метода, известный уже Эдипов комплекс.

Фрейдизм антигуманен, порочен. Он потому порочен, что здесь придается исключительная роль либидо. Однако не следует смотреть на фрейдизм как на вздор, взятый из потолка. Инстинкт либидо играет какую – то роль в познании природы творческого начала. З. Фрейд неправ в том, что всем и вся управляет подкорка. Разумеется, легче всего отмахнуться от учения австрийского психиатра, можно придать анафеме его мысли, но надо поставить на свое место его литературоведческую позицию, и сделать это следует научно обоснованно. Психологизм как метод исследования бессознательных психических процессов может содействовать познанию и мотивированию литературных персонажей. Доказано, что деформированное развитие индивида связывается с системой переживания человека в раннем детстве с его забытыми психическими травмами. Отсюда писатели XX века культивируют маниакальный тип персонажа, обращаются к образу гипнотизера, который работает над блоками памяти, облегчая душу страждущего.

Психоаналитическое (фрейдистское) литературоведение рекомендует прочтение мифов, созданных писателями, сквозь призму чувственных влечений: комплексы Эдипа и Электры; инцест как причина (источник) трагедии; гомеровский Одиссей страдает бессилием и затягивает время возвращения домой, его исцеление происходит при помощи ревности и убийства в самом себе страха перед женщиной; лабиринты литературных сюжетов совпадают с лабиринтами сновидений. И этот литературоведческий психоаналитический фонд при желании можно легко увеличить, поскольку каждый писатель творит собственный миф.

## **НЕОЛИРИЗМ – ПРЕТЕНЗИЯ НА ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКУЮ ШКОЛУ**

*Франция – родина неолиризма; Жан – Мишель Мальнуа; критическое – объективное – отрезвляющее начала лирики*

В конце XX века «уличная» и «стадионная» (массовая) поэзия лишилась поклонников, она стала проявлять себя активно только в слаборазвитых литературах и в странах с тоталитарным режимом правления. Можно выделить ряд причин затухания интереса к лирике вообще. В конце XX века поэзия утратила массовое, пророческое и эвристическое назначения, и возвратилась в мир доверительного и исповедального общения. Высокое предназначение лирики, как известно, состоит в поддержании у читателя ощущения **чуда**.

Французское литературоведение заявило новую школу, получившую название «неолиризм». Это направление возникло в качестве антитезы популярных в стиховедении «**буквалистики**» и «**минималистики**». Минималисты отвергали многословие поэтов – сюрреалистов и отстаивали стилистическую сдержанность, переходящую в абсолютное «удушение» слова. В эстетике Франции 80 – е годы XX века обозначены временем «**оледенения**» поэзии, периодом «**зимних стихов**».

Творцом теории неолиризма был Жан – Мишель Мальпуа. В своей книге «Поэзия как любовь» (1998) он разъясняет смысл номинации «лиризм» с точки зрения гегелевской идеи о литературных родах: лирика субъективно отражает жизнь души героя, а эпос характеризуется бесстрастной объективностью. Однако время «исповедальной лирики» ушло, поэты стали отказываться от механического способа воспроизведения чувств, и лиризм начинает наполняться новым смыслом.

Жан – Мишель Мальпуа выделил в логике нового лиризма три разновидности: а) критическую; б) объективную; в) отрезвляющую.

**Критическое** (рефлексирующее) начало отражает мучительные раздумия поэтов о закономерности своего права на творчество. В качестве веского аргумента Ж.-М. Мальпуа ссылается на слова Шарля Бодлера, который отметил, что поэты обязаны регулярно подавать жалобы в суд на самих себя и свое творчество.

**Объективное** начало теоретик неолирики связывает с извечными вопросами, и поисками на них ответов, чтобы утвердить свое право наблюдения за самой реальностью. В данном процессе поэт отказывается от своего «Я» и переносит акцент на отношение с «другим», выступающим в образе жизни. Объективный метод, согласно учению Ж.-М. Мальпуа, устанавливает связующую нить поэзии с миром, эта нить часто рвалась под натиском «исповедального» лиризма. Современность обнажила центр пустоты поэзии уже в начале XIX века, хотя еще прикрывалась религией, идеологией, моралью. Кризис в сознании человечества не мог не отразиться и на поэзии.

**Отрезвляющее** начало окончательно разорвало отношение с иллюзиями архаичного лиризма. Наступила медленная смерть традиционной поэзии, которая последовательно утрачивала веру в Идеал и возвышенный Полет, в икаровскую мечту. Низведенный с небес на землю, лирический герой обрел новые черты. Его душа лишилась целостной формы, и теперь она разделилась на мозаические кусочки. Новый образ – тип, словно Феникс, вырос на могиле своего падения, и обрел неожиданные качества:

- стал наследником без завещания;
- ему столько лет, сколько одновременно Гомеру и А. Рембо;
- у него обоняние Ш. Бодлера, череп П. Верлена, глаза П. Валери, плечи Рене Шара, сломана рука А. Мишо, горло С. Малларме;
- новый лирический герой способен совершить бродяжничество внутри поэзии: он кочевник интеллектуальный и эмоциональный;
- являясь изгнанником, герой обречен на вечное скитание за чертой своего города – государства.

**Неолиризм** как учение лишил поэзию чувственной статичности и придал ей такую подвижность, которая открывает эстетические ценности в самой жизни, в ее таинственной непрозрачности и простоте. Ж.-М. Мальпуа на первый план выдвинул не лирическое «Я» автора, а лик «**другого**» человека, применительно к словам А. Рембо: «Я – это другой» (вспомним флюберовскую фразу: «Эмма Бовари – это я»).

Благодаря любви поэзия XXI века, вопреки переломному состоянию, осуществляет свое эстетическое назначение, и поддерживает у читателя эффект чуда.

## САМАРКАНДСКАЯ ШКОЛА ПОЭТИКО – СТРУКТУРНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

*Я.О. Зунделович; теория медленного чтения текста; первичность – произведение, вторичность – критический материал; работа с художественными микродеталями: отбор, слушать, видеть, понимать, обобщать; Еф.П.Магазанник и канонизация поэтико-структурной методологии*

Университетские кафедры обязаны растить собственные научные школы, иначе работа коллектива заметно снижается, обесценивается и теряет перспективу. Литературоведы Самаркандского университета в 50 – е годы XX века, вопреки догмам о едином, верном и всепобеждающем учении, зафиксировав терминологическое обозначение – «поэтико – структурное исследование художественного текста», обрели статус научной школы. Показательно, что в этом словосочетании значатся сразу две запрещенные на тот час номинации – «поэтика» и «структура». Практически в каждом сборнике появлялись программные предисловия, настоятельно напоминая о научном единении. Творцом Самаркандского поэтико – структурного литературоведения был Я.О. Зунделович.

Малой родиной Якова Осиповича Зунделовича (1893 - 1965) значится город Лодзь, в «русской» части Польши, как и во всей империи, в то время официально поддерживались шовинистические административные меры в вопросах получения высшего образования представителями национальных меньшинств. Уже в юности Я.О. Зунделович вынужден задуматься о выборе места учебы за границей, и в 17 – летнем возрасте поступает на филологический факультет университета Монпалье (Южная Франция), здесь же будущий ученый в течение года слушал курс лекций на юридическом факультете. Окончив в 1914 году университет, он возвращается в родной Лодзь. Позже, окрыленный притягательными социальными утопиями, он приезжает в Москву. И действительно, в 20 – е годы XX века начинающий литературовед успешно реализует свои знания: пишет рецензии и отзывы на художественные новинки, его зрелый профессионализм проявляется при создании коллективной двухтомной «Литературной энциклопедии» (1925). Почти все стиховедческие жанры и поэтические тропы описаны этим ученым. Его научные статьи вполне

могли бы составить полновесный «Поэтический словарь» или учебник по теории и поэтике стихотворных жанров.

В 30 – е годы ученый продолжает сотрудничать с редакциями «Литературной энциклопедии» (т. 3), БСЭ и МСЭ. Его проблемные работы публикуются на страницах «Иностранной литературы», «Иностранной книги», «Красной нови». В поле научных интересов находится «польская тема» (Ян Кохановский, Эдшмит Казамир, Л. Кондратович, С. Жеромский; издает «Библиографию польской литературы»), уделяется внимание французским и немецким писателям, обращается он и к творчеству будущего лауреата Нобелевской премии Э. Хемингуэя (1935).

Дополнительные штрихи к литературоведческому портрету Я.О. Зунделовича этого периода прибавляют переводы и редактирование журнальных и газетных статей, пробует перо и в искусстве поэзии: в 1922 году издается сборник под скромным названием «Стихотворения».

Московский этап в его творчестве наметил собственную магистральную линию, которая будет реализована в Узбекистане. Лагерная пауза в биографии Я.О. Зунделовича затянулась до середины 40 – х годов, а после реабилитации ему не разрешалось проживание в крупных городах.

Самаркандский период оказался наиболее счастливым, он начинается с 1947 года и успешно продолжается до 1965 г. Основное внимание Я.О. Зунделович уделяет аудиторной работе, его научные знания еще не были полностью «разморожены» от подозрений, поэтому регулярные публикации стали появляться после 1955 года. Ученый издает две книги: «Система образов повести Горького «Фома Гордеев» и «Романы Достоевского». После кончины Я.О. Зунделовича (во время поездки в Ленинград) его единомышленники и ученики на основе лекций, прочитанных студентам, издали книгу «Этюды о лирике Тютчева».

Нельзя сказать, что в университете до Якова Осиповича не работали равные по таланту филологи. В 30-40 годы XX века сюда приехали из Украины и других центров доктора и кандидаты наук. Это Л.Н. Чернец, П.В. Вилькошевский, П.П. Белов, Б.В. Михайловский, С.А. Малахов, Р.К. Войцек, Л.А. Домбран. Однако, за два десятилетия они выпустили не более 3-х сборников научных трудов, соответственно, не смогли создать школы; в конце 40-х годов учёные выполнили в Самарканде свою просветительскую миссию. И какой финал уготовила им судьба – неизвестно, ибо не было у них учеников-единомышленников.

Теоретические и практические положения метода Я.О. Зунделовича содержатся в его исследовательских приемах, а также в воспоминаниях Еф. Магазаника, Р.П. Шагиняна, Э.Б. Магазаника, Г.Ф. Меньшикова, В.Б. Лагутова, Л.Х. Абдуллаевой, Ю.П. Гольцекера. Традиции поэтико – структурного анализа текста сохранили сотрудники кафедры теории литературы и зарубежных литератур, которая успешно функционировала на факультете с 1964 по 1995 гг. Руководили этой кафедрой проф. Р.П. Шагинян, доценты В.Б. Лагутов и Б.С. Михайличенко. Затем происходили процессы реорганизации и слияния кафедр, а теперь она получила название – кафедра

русской и мировой литературы, где работают доценты Р.Г. Назарьян, К.Т. Мустаев, Д.Х. Алимова, А.С. Абдуллаева, В. Б. Лагутов, Ш. А. Ишниязова, Б. С. Михайличенко, а также преп. К.А. Кравченко и Б.Н.Зикируллаев.

Методология Я.О. Зунделовича понимается как литературоведческая отрасль, изучающая сквозь призму **микродеталей** текст, строй, художественную ткань произведения, его формально – содержательную целостность. Научные очертания этого метода конкретизировались за счет следующих, достаточно выверенных практикой, положений.

**I. Исследователь и текст.** На первом этапе литературовед обязан работать исключительно над художественным произведением. Настоятельно требуется отречение от штудирования истории вопроса, от критических и историко – литературных материалов. Никто не отрицает важности широкого и тщательного ознакомления с трудами филологов, однако обращение вначале к вспомогательным пособиям наносит только вред. Одаренный литературовед заставит неопита мыслить на одной волне, принудит согласиться с ним, подчинит своей аргументацией. Особенно это опасно вдвойне для способных молодых филологов, которые с повышенной остротой и силой чувствуют притягательную мощь ума другого человека, и на фоне блестящей работы специалиста в данной области будет трудно выдвинуть свои, как ему теперь кажется, незначительные мысли. Подавляет начинающего литературоведа громкое имя критика, его популярность и талантливость не дают пробиться зарождающейся самостоятельности и самобытности. Ростки ее глохнут в зародыше. И совсем иная открывается перспектива, когда творческий процесс начинается с вдумчивого изучения текста произведения, с наблюдений, которые устанавливаются по ходу чтения, с личных соображений и оценок. После работы над текстом теперь можно осваивать любую служебную литературу, она не повредит основной идее, позволит кое – что изменить, заставит от чего – то отказаться, но открытое «личное» не разрушится. Критическая литература в данном случае будет способствовать появлению новых версий и не удивлять открытием «открытых Америк» (Э.Б. Магазаник и его буквальная, дословная трактовка научной методологии Я.О.Зунделовича: первичность – художественный текст; вторичность – критический материал).

**II. Выбор для анализа писателя и его произведения.** Когда филолог обращается к ординарному художественному тексту, то и анализ окажется несложным, легковесным, одномерным, и «отдаление» от произведения станет немудреным. Но когда он имеет дело с творением необычно глубокой идейно – художественной мысли, то в осуществлении момента «отдаления» сам шедевр начинает диктовать литературоведу решение сложной задачи.

**III. Процесс «медленного чтения» как техника поэтика – структурного изучения текста.** Понятие «медленное чтение» впервые появилось в конце XIX века в работах западных филологов, к сожалению, отечественные ученые, за исключением Гната Хоткевича и Л.В. Щербы, робко обращались к этой терминологии. Современное литературоведение широко оперирует методологией «медленного чтения» текста. Утверждает свой метод «пристального чтения» художественного сочинения и способы его

«объяснения» Мадлен Джин Риддл (США). Шведская исследовательница Марианна Тормэлен, рассматривая в своей диссертации систему образов и символов хронотопа и «фрагментарную целостность» поэмы Т.С. Элиота «Бесплодная земля», созданную в 1922 году, также применяет способ «пристального чтения» текста (см.: Tormahlen M. The waste land: A fragmentary wholeness. – Lund Gleerup, 1978. – 248 p.). «Медленное чтение» позволяет понять сложный мир непрерывного **«потока опыта»** (концепция М. Тормэлен: **«опыт – как - поток»**). Другой литературовед Р. Кристиансен рассматривает «многослойную структуру» баллады в качестве **метода исследования текста от действия к действию, от строчки к строчке**. Здесь идет отбор отрывков произведения, которые забываются, в результате приходится переделывать модели для постижения ясности их изложения (см.: Christiansen R.J. Book reviews // JEGP. – 1962, №2. – P. 120 - 122). Во второй половине XX века западные литературоведы стали культивировать методику **«плавающего чтения»**. Суть ее сводится к многократному перечитыванию произведения, в ходе которого на фоне изучения «вдоль и поперек» текстового пространства, всплывают уникальные отдельные слова, мотивы, образы, которые до этого словно бы сознательно сами скрывались от читателя. «Плавающее чтение» позволяет установить подсознательные тематические комплексы, отличающиеся высокой интенсивностью, когда вокруг одного сюжетного мотива завязывается целая «сеть» других (см.: Borgomano M. Duras: Une lecture des fantasmes. – Petit Roelx: Cistre, 1985. – 237 p.).

Совсем иное обоснование методики «медленного чтения» предложил Я.О. Зунделович еще в 50 – е годы XX века. Он обозначил подлинный смысл такой работы над текстом, который проявляется в самом процессе анализа **микродеталей**. Вчитываясь «медленно» в произведение, литературовед обязан глубоко погружаться во всю массу образных деталей, останавливаться перед одной из них, пытливо и вдумчиво всматриваясь в нее, обойти ее вокруг, оглядывая со всех сторон, а иной раз, когда она слишком мала, необходимо приблизить к глазам или рассматривать, взяв ее на ладони. Эта схема – схема модель медленного чтения настоятельно утверждается Самаркандскими филологами.

**IV. Метод исследования «звучащих» художественных деталей.** Самаркандский ученый создал совершенную типологию и эффективный способ освоения повторяющихся микродеталей: **увидеть – вслушаться – понять – отобразить**.

**«Видеть» детали.** Писатель, как известно, изображает мир, и поэтому крайне важно **научиться видеть** то, что художник показывает, надо «увидеть» героя или картину, размещенных не только на первом плане, но и то, что стоит за ними или отодвинуто за сцену, в рембрандовскую вишневую тень. Рассмотреть жесты – характеры героя в тот момент, когда проявляется у него волнение, переключается внезапно внимание на другой предмет, в другую сторону, сосредоточенно следить за тем, кто и как говорит, фиксировать портретные детали, хотя автор мог не изображать их. Но самое главное –

отработать методику «видеть» и различать повторяющиеся слова, фразы, картины, эпизоды, создающие мотивное «подводное течение».

**«Слушать» детали.** Это наставление в большей мере относится к диалогической речи персонажей, и поэтому литературовед обязан уметь слушать разговоры и внутреннюю речь персонажа и повествователя (хроникера), за которыми сокрыт подтекст. Бывает и так, что **«услышать»** в литературе нужно для того, чтобы **«увидеть»** как работают художественные микродетали.

**«Понимать» детали.** Методология «видеть» и «слышать» мельчайшие элементы предполагает момент **«понимания»** их, осознавать, осмыслять логически, переводить эмоциональную их значимость на язык рации, включая в систему анализа аргументированного обобщения.

**«Отбор» деталей.** Художественные детали в произведении отнюдь не равнозначные: одним присуща образно – эмоциональная (а через них, опосредованно – и логически – смысловая) насыщенность, другим она свойственна в малой степени или вовсе отсутствует. Последние выполняют в произведении не собственно – художественную, а специфически служебную функцию связующего звена между **«звучащими»** и элементарно **информативными** деталями. Образная наполненность детали открывает перед литературоведом широкую перспективу.

**«Работать» с деталями.** Превышающая средний уровень литературоведческая квалификация приобретается, развивается и совершенствуется в самой практике анализа. Прогрессирующие навыки позволяют в свою очередь глубже и точнее анатомировать произведение. В процессе опыта оттачивается техника письма, вырабатывается собственный стиль исследования, используется поэтико – структурная методология и методика изучения текста. Высокое искусство анализа проявляется в умении раскрывать в детали, в массе деталей, в потоке деталей эстетическую перспективу. Надо погружаться в деталь, но нельзя потонуть в материале, необходимо подняться над частностью, чтобы увидеть целую картину, уметь отойти в сторону, чтобы взглянуть на микродеталь в ином ракурсе. Следует помнить, что не только литературовед изучает мелкие подробности, но и сама деталь в художественном тексте **«работает»** на целостность произведения. Искусство литературоведа проявляется, напомним, в умении приблизиться к детали, войти в нее, жить в ней и отдаляться, чтобы затем синтезировать структуры дробления, сводить в единство литературоведческую детализацию. Способ **«отдаления»** позволяет стать в позицию автора: разгадать его мысли, чувства, душу, интуицию, понять, когда писатель так увидел человека, предмет, явление, обнаружить **«образ мира художника»**. При этом не миновать и то, что **«не сказал»**, о чем **умолчал** автор; установить, о чем не думал он, но **интуитивно это проявилось**.

V. **Роль объективного и субъективного** начал при анализе художественных деталей: выводы, обобщения, результаты.

1. **Объективный фактор.** Образное наполнение деталей, отношения и связи микроэлементов между собой, сцепляемость их в едином целом – все это

носит беспристрастный характер, поскольку не зависит от исследовательского восприятия и истолкования и подчинено внутренней идейно – художественной логике произведения. Объективный анализ микродеталей игнорирует домыслы и догадки, здесь ученый должен руководствоваться только закономерностями системы событий. Разумеется, «догадки» должны быть, но они обязаны основываться на реальном художественном материале. Чем тверже литературовед опирается на достоверные показатели сюжета, тем ценнее и значимей его анализ.

2. **Субъективный фактор.** В процессе наблюдения над деталями выявляется, что свою позитивную функцию выполняет и субъективный момент. Вполне понятно, что речь идет не о заведомой фальсификации и искажении факта в угоду заранее надуманной идеи или в недостаточном навыке, неумении филолога понимать и анализировать микродетали художественного текста. Субъективное, научно – одобрительное начало более наглядно прослеживается на примере, когда одно и то же произведение рассматривается двумя или несколькими литературоведами. Их наблюдения достоверные, правильные, но одна работа выполнена глубже, нежели другая. Личность исследователя обнаруживается и в векторе выбора или отбора материала, и в самом способе интерпретации. Здесь имеет место фактор собственно персонального подхода к предмету, который присущ только данной особе, ее индивидуальной и неповторимой в научном и человеческом смыслах.

**VI. Амальгама субъективного и объективного как завершающий метод анализа текста.** Художественное произведение относится к явлениям особого искусства, оно адресуется непосредственно эмоциональному восприятию. Здесь частный момент составляет необходимый элемент литературоведческого рассмотрения авторского сочинения и выступает в неразрывном единстве с объективным его началом. За каждым анализом деталей стоит, с одной стороны, личное (мое) понимание текста, а с другой, восприятие (мое) лишь в определенных пределах, за которыми может открываться собственный произвол, а не подлинное индивидуальное прочтение.

Методология поэтико – структурного анализа микродеталей, разработанная Я.О. Зунделовичем, не должна интересоваться все без исключения микрочастицы ради самих деталей, хотя они работают на эстетическую, зачастую невидимую целостность произведения. На одних надо сосредоточиться, другие должны привлекать внимание меньше, мимо третьих надо уметь пройти. Ключом к отбору необходимого материала становится способность «видеть», «понимать», «слышать» и «работать» с микродетальями. **Поэтико – структурная методология, повторим еще раз, понимается как литературоведческая отрасль, изучающая текст, строй, художественную ткань произведения, его формально – содержательную целостность сквозь призму микродеталей.** Сторонники этой школы не полемизируют и не отвергают достижения других, напротив, принимают их открытия как научную данность. Художественный текст шедевра потенциально неисчерпаем, и тут

хватит места для работы представителям разных исследовательских методологий.

Завершая очерковый обзор методологии Самаркандской поэтики – структурной школы литературоведения, уместно напомнить об отношении к ней двух отечественных теоретиков. Так, Л.И. Тимофеев одобрительно отзывался о новой и во многом оригинальной методологии анализа художественного произведения (см.: Тимофеев Л.И. Письмо к Я.О. Зунделовичу //газета «Узбекский университет», 1958, 30 июня). Что касается Г.Н. Поспелова, то он в устной форме игриво обращался к самаркандским аспирантам, которые в 60 – 70 – е годы XX века обучались в МГУ, подчеркивая значимость – неизвестность словами «Так называемая Самаркандская школа». А ведь в то время была только «одна», самая передовая в мире школа. Впрочем, не в упрек Г.Н. Поспелову заметим, что он включил в свою теорию гоголевские портретные приемы (голова Ив. Ив. и Ив. Никиф. – редькой вверх и редькой вниз), открытые Еф. Магазанником.

Скромные сведения об архивном материале Учителя и указателе его трудов можно почерпнуть из сборника: «Идейно – образный мир литературного произведения и художественный процесс». – Самарканд: СамГУ, 1988. – С. 204 – 224.

Немалый вклад в углубление и широкую популяризацию теории Я.О. Зунделовича внес Еф. П. Магазанник. В его программной работе «О литературоведческом анализе» (1963) сохранены и значительно усилены концептуальные положения этой методологии, ставшие основанием школы, что, собственно, здесь нами достоверно воспроизведено и неоднократно повторено.

В 70-е годы XX века литературоведы центра начинают сетовать о доминировании историко-литературной методологии анализа произведения, где социологические оценки и фактографические построения закрывают представление о тексте как явлении искусства. В этой связи Еф.Магазанник писал: «Литературоведческое исследование, каковы бы ни были его непосредственные задачи и цели, должно быть максимально приближено к своему специфическому предмету – художественной, эстетической сущности произведения. (...) Преодолеть же отрыв исследовательского воззрения от художественно-эстетического качества его предмета можно только посредством **поэтического анализа** произведения. В нашем понимании, поэтику, поэтический строй литературного произведения являет собой не структура тем или иным способом формализуемых элементов его, а структура элементов, как мы бы их назвали, «органических», «естественных» элементов, свойства которых в структуре произведения, их роль в ней обнаруживаются непосредственно - эстетически как некая художественная содержательно формальная данность, а не в следствие абстрактно-логических формализующих операций, которыми элемент вырывается из системы своих органических (т.е. художественно-эстетических) связей и превращается в абстракцию...

Поэтико-структурная методология может показаться «мелочным копанием» в частности, лишенным значительной перспективы... Для решения

одних задач понадобится анализ более детализированного уровня, для других – значительно менее детализации понадобится, третьи задачи могут решаться на почве самого обобщенного поэтического анализа. Существенно лишь чтобы за каждым исследованием... ощущалась живая художественная плоть, а не бесплотные абстракции (тогда-то эта «плоть» в перспективе анализа может открываться самыми различными абстракциями обобщения») (см.: Магазинник Еф. Несколько соображений о поэтике, поэтическом анализе, методологии // Проблемы поэтики. – Самарканд: СамГУ, 1980. – С. 3-10).

**Здание произведения состоит из частиц Текста, а поскольку это так, то эти частицы, эти художественные детали и должны быть рассматриваемые в ракурсе вполне самостоятельных образов – образ «молекулярный», микрообраз, образ – деталь.**

Словесный портрет ученого нарисован в одном из воспоминаний: «Я.О.Зунделович, стихийно или сознательно пренебрегал галстуком, носил широкую сатиновую блузу, напоминавшую «толстовку». Лишь в редких, торжественных случаях «старик», как мы любовно его называли, появлялся что называется «при параде», явно страдая от этого, особенно от галстука, сдавливавшего его мощную шею. Яков Осипович был невысокого роста человек, с могучим торсом и сильными руками, которые и помогли ему выжить в нечеловеческих гулаговских условиях.

Раскованность и демократизм в одежде и манерах Я.О.Зунделовича, по-видимому, были следствием неординарности,.. парадоксальности мировосприятия этого «недюжинного» человека. И проявлялось это во всем: в его отношении к жизни, быту, почти спартанскому, своему ремеслу» (см.: Лагутов В.Б. «Все мы вышли... из «толстовки» Я.О. Зунделовича...» // Зунделовичские чтения. Материалы международной научной конференции /Составитель и научный редактор Р.Г.Назарьян. – Самарканд: СамГУ, 2000. – С. 3).

Поэтико-структурный анализ художественного текста, развернутый в работах Самаркандских филологов, мыслится как особая литературоведческая методология, сплотившая научную школу.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ, НАПРАВЛЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕЧЕНИЯ

В учебниках по теории литературы названные категории размещены в разных тематических разделах, хотя по своей специфике они должны находиться в одном научном блоке: **художественный метод – направление – течение**. Однако, к примеру, Л.И. Тимофеев объединяет только «метод и направление», П.К. Волынский предлагает изучать «стиль, литературное направление и художественный метод», Н.А. Гуляев комбинирует «художественный метод, направление, стиль», Г.Н. Поспелов выстраивает собственную триаду, которая состоит из «стилей, художественных систем и литературных течений». Вместе с тем ученый рекомендовал отказаться от сближения категорий «направление» и «течение», которые зачастую используются в качестве синонимических понятий.

Художественный метод, направление и литературное течение имеют право на существование, а иерархическая последовательность указывает на степень эстетической значимости каждого разряда: сначала метод, затем направление, низшая ступень принадлежит литературному течению.

#### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

*Термин; отличие художественного метода от творческого метода; реализм и романтизм – эстетические категории метода*

Термин «метод» (гр. – путь; в смысле путь познания) применяется не только в литературоведении, отбор исследуемых предметов свойственен любой науке. Точные дисциплины открывают и объясняют законы природы, минуя эмоциональную оценку личности ученого. Искусство без приложения личности художника утрачивает свое значение.

В справочных словарях и научных разработках зачастую употребляются слова и словосочетания «художественный метод» и «творческий метод» как номинации единого ряда. А между тем они различаются по смыслу и нуждаются в уточнении и канонизации.

«Художественный метод» характеризуется устойчивой и повторяющейся системой, способом отбора материала и его воплощения большой группы писателей. Идеино – эстетической доминантой художественного метода принято считать его стабильное функционирование во всех историко – литературных эпохах, он не исчерпывает своего значения в отдельном историческом отрезке времени.

Наука о литературе должна отделить категорию «художественный метод» от понятия «творческий метод». Представление о «творческом методе» связано исключительно с практикой отдельного писателя, его индивидуальности, неповторимой стилистической манеры. Итак, «художественный метод» - это

эстетическая категория, а «творческий метод» характеризуется парадигмой узкого значения.

Теория литературы выделила два типа художественных методов: а) реалистический; б) романтический. Относительно реализма, то все ученые принимают его безоговорочно (исключением являются модернисты, которые освободились от диктатуры реализма). Гораздо сложнее обстоит дело с романтизмом. Одни критики относят его к методу, другие – к литературному направлению. В систему художественного метода нами включается романтизм.

## РЕАЛИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД

*Совпадение и несовпадение правды жизни и правды художественной; типические характеры и обстоятельства; достоверная и условно – аллегорическая формы отражения жизни; верность детализации; приемы, заимствованные из модернистского искусства*

**Реализм** (лат. - вещественный) в художественной литературе функционирует в течение нескольких тысячелетий. Л.И. Тимофеев и другие специалисты в области реализма выстроили следующую типологию реалистической литературы: античный реализм, средневековый реализм, ренессансный реализм, просветительский реализм. Как видим, реализм существовал давно, а свой терминологический статус он получил только в первой половине XIX века. Литературоведы обратили внимание на **совпадение художественного почерка писателей, которые жили и творили в разные времена, и объединялись общностью мировоззрения, тематики, пафосом своего творчества. Такая тождественность и была принята за основу определения художественного метода.**

Реализму свойственно то, что критики обозначили «**правдой жизни**». Этот метод раскрывает настоящую действительность, только гораздо понятнее и прекраснее ее. Чаще всего реалистическое произведение, исполненное в разных жанрах, особенно в романе, создает иллюзию бытия, живую картину всего происходящего. Однако иллюзия не должна переоцениваться в двух отношениях.

I. Не следует думать, что реалистическое искусство дублирует окружающий мир, что правдивое изображение является заместителем жизни, наподобие документальной кинохроники. Взятый из земного бытия сюжет только по своей видимости повторяет действительность, однако художественная подлинность значительно доступна и живописна.

II. Художественный метод может заключаться в формах фактической достоверности. Все – таки реализм не одно только правдоподобие. В некоторых своих опытах ему не чужды условно – аллегорические формы. Бывает, что правда и правдоподобие совпадают, но случается и так, что истина возникает на ложной основе. Что такое типические характеры и типические обстоятельства? Здесь надо вспомнить о шекспиризации художественного мира. Реализм предполагает верности художника деталям, в свою очередь, конкретно –

исторические характеры персонажей осознаются таким образом, что они становятся социально – исторической достоверностью. Так, жизнь в «Мертвых душах» раздроблена до мелочей, и деталям этим придано общее значение. Автор использовал микромир, в котором установил закономерности макромира, это проявилось в умении в малом увидеть большое. Реалистический метод исследует жизнь прошлую и настоящую. В свое время так называемый соцреализм предпринял попытку, нарушая законы художественности, включить в свою систему утопические картины будущего счастья для всех, игнорируя прошлое и трагедию настоящего. Известно, чем все это закончилось. Не менее важное качество этого художественного метода состоит и в том, что искусство освоения действительности, вырастающего на его почве, близко к тому, чтобы называться «научным исследованием». Именно на почве реализма складываются наиболее действенные отношения и взаимопереходы науки и искусства, изображаемая писателем правда жизни почти всегда поднимается до вершин энциклопедичности. При этом художественное изучение деятельности общества и человека может опережать научное: из романов Бальзака социологи почерпнули больше информации, чем из сочинений экономистов той поры; физик, создающий теорию относительности, вдохновляется открытием литератора, а не работами гениального германского математика. Историзм реалистического искусства расширяет перед автором возможности проникновения в дух эпохи и в микромир космоса души человеческой (Григорий Сковорода).

Романный жанр превращается в специфическую форму научного исследования общества, поскольку здесь срабатывает особая логика реалистического целого, логика, предполагающая большую сферу противоречивого пересечения правды и вымысла, поэтического и научного. Бальзак открыл бездну экономических тайн. Его романы являются инструментом исследования жизни на уровне ученого – экономиста. Сила его в том, что он был гениальным художником и в этом секрет его экономических знаний. Ипполит Тэн считал, что литература является тонким и точным прибором, фиксирующим и оценивающим самые незаметные процессы и изменения, происходящие в общественном организме.

В реалистическом произведении, во – первых, ситуация формирует типический характер героя, а система событий является как бы логическим развитием персонажа; во – вторых, активно действует социальная природа достоверных обстоятельств, выступающих и как внешняя среда, и как социальные отношения; в – третьих, правдиво воспроизводятся художественные детали.

В XX веке реализм как художественный метод усваивает категории модернистской литературы, расширяет тематику за счет технических достижений (авиация, кинематограф, телефон...), применяет необычные для прошлых эпох повествовательные приемы («айсберг», «поток сознания»), создает новые жанровые формы (музыкальный роман, роман – сценарий, бестселлер, триллер, блокбастер, гонзо, комикс, китч...).

Классическое литературоведение XX века обозначило несколько универсальных типов реализма, среди них особо выделяются: а) критический реализм XIX века; б) реализм XX века, снизивший накал откровенного обличительного пафоса; в) типологические системы реализма, функционирующих в разных историко – литературных эпохах; г) магический реализм, который не является художественным методом, а лишь ответвлением от него, и ближе всего находится к литературным направлениям. Художественный метод выступает как исторически обусловленное, устойчиво повторяющееся единство в творчестве значительной части писателей, сближающихся общей трактовкой проблем, эстетическим идеалом, жизненным процессом.

В теории реализма некоторые сомнения вызывает категория «**типического**», которая словно бы идет вразрез с индивидуализацией, лишая право художественного метода на исключительное. Так ли уж типичны поведения Гамлета, Дон Кихота или старика Сантьяго? Типическое в методике не исключает фактора уникального, исторически и эстетически неповторимого.

**Предлагаем** в итоге условную и запоминающуюся **формулу художественного метода: правда жизни + философия + эстетика**. Этот синтез обеспечивает реализму жизнь в искусстве на все времена.

## РОМАНТИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД

*Терминологические разновидности; исключительное как модель освоения жизни; художественный историзм; романтическая ирония; романтическая личность*

Суждения литературоведов о романтизме кардинально расходятся. Одна группа ученых относит романтизм к художественному методу, другая видит в этой категории элементы литературного направления. И те, и другие свои выводы основательно аргументируют, поэтому ошибки не будет, если следовать одной из приемлемых научных версий.

Зарождается романтизм в Западной Европе в конце XVIII – начале XIX веков одновременно во всех литературах этого культурного региона. Предпосылкой активизации романтизма явился протест против эстетики классицизма и беспасфосного просветительского реализма.

Концепция «романтизм как антитеза реализму» была выдвинута А.Н. Соколовым. Если в реализме функционируют «типические характеры и типические обстоятельства», то в романтизме автономно формируются **исключительные обстоятельства**, в которых проявляют себя **исключительные характеры** литературных героев.

Романтизм отражает жизнь при помощи фантастики, гротеска, символа, гиперболы. Биография персонажа практически остается неразвернутой и таинственной, его позиция значительно схематизирована. По своему мироощущению герой не принимает окружающую его действительность, он протестует, бунтует против личностных, общественных и космических

обстоятельств. Писатели – романтики обнаруживают обостренный интерес к истории. Благодаря романтизму появился жанр исторического романа, а в научный обиход вошел термин «художественный историзм». Этот метод установил два типа историзма: а) в центре произведения находится герой – личность историческая, оказавшаяся в надуманных условиях; б) главный персонаж вымышленный, однако действует он в конкретно – исторических событиях.

Основы теории романтизма были созданы германскими учеными в XIX веке. Так, в трудах представителей **Иенской школы** (братья Шлегель, Тик, Новалис, Фихте) разрабатывалась концепция **романтической иронии**. Она сводится к нескольким положениям: а) ирония способствует возвыситься над убожеством жизни; б) утверждает гениальную добродетель; в) обнаруживает высшую духовную деятельность.

**Теоретики иенской школы классифицировали романтическую личность по целому ряду исключительных признаков.** Для Новалиса идеальным действующим лицом является пассивный, статичный, созерцательный герой; у Фихте свой взгляд на романтическое «Я» - это натура мыслящая, ее исключительные качества даны отнюдь не изначально, они реализуются в процессе мышления; Ф. Шлегель видит в романтическом «Я» творца, художника и только в таком ракурсе герой может претендовать на уникальную личность; Тик указывает на возможность деградации «Я», когда оно опускается к быту, поэтому герой должен быть гением, безумцем; Вакенродер отстаивал право романтической личности творить исключительно для себя или небольшого круга поклонников искусства.

**Представители гейдельбергской школы романтиков** (братья Гримм, Brentano) уделили внимание проблеме романтических обстоятельств, которые состоят из нескольких показателей.

**I. Романтическая среда.** Она становится исключительной только в том случае, когда будет **родная, национальная**, лучше всего – **родная средневековая**. Здесь настоятельно предлагается изучение фольклора по научной методике (паспортизация собранного материала; сведение о носителе информации; место сбора произведений устного творчества; образовательный ценз хранителя народной мудрости).

**II. Раса как показатель исключительных обстоятельств.** Раса выдвигает из своей среды личность гениальную, при этом ее следует возводить в культ. Уделяется внимание генеалогическим предпосылкам, которые также формируют обстоятельства.

**III. Дух предков**, зов крови ушедших (мертвые держат живых) стремится выполнить свой долг перед современниками. Невидимая субстанция также формирует романтическое окружение.

**IV. Учение о местном колорите.** Суть его сводится к следующему: писатель обязан увидеть и передать неповторимые приметы, присущие только этой нации, эпохе, малой родине. Учитывается роль экзотического пространства на формирование яркой личности.

Критический реализм XIX в. характеризуется такими показателями, которые сближают его с реализмом античным, средневековым, ренессансным, просветительским. Аналогичная типология устанавливается и в романтизме – античный романтизм, средневековый романтизм... Этот тип творчества объективно свойственен всем эпохам. Но мера их объективности (историзм) различна. По-разному они понимают сущность социальных процессов.

**Романтический тип обстоятельств воссоздает дух эпохи своими символическими формами, указывая на идеальные или безобразные тенденции времени, открывает и погружает в тот мир, каким могла бы действительность стать.** Отсюда обилие символики, ограниченность и недосказанность действий, которые тяготеют к воссозданию патетико – кульминационных моментов. Этим же задачам подчинен и фантастическо – легендарный сюжет.

В романтический тип обстоятельств необходимо внести еще и **зримый элемент**. Речь идет о **роли автора**, которая заключается всегда в том, чтобы захватить, пленить читателя, чтобы заразить его своими устремлениями, своими представлениями о настоящем человеке и настоящей жизни. Нередко идеализированного героя сложно отличить от автора, он частица его души, рупор идей. Говоря о **субъективности**, необходимо помнить о том, что ее, как и субъективность в лирике, должно отделять от субъективизма. Субъективное в романтизме также объективно, оно включает в свою сферу все то, что называется судьбой сердца, историей души человеческой. Можно сказать, что романтизм это сплошная лиризация, порыв к высокому, идеальному. Романтическая лиризация развивается на идеальной поэтической основе. Однако не всякий лиризм романтичен. Поэтому чрезвычайно трудно экранизировать романтическое произведение. Удачными в этом плане можно назвать работы А. Довженко и С. Параджанова. Поэтический кинематограф постоянно находится в поиске своей парадигмы. Есть художник – романтик в истинном смысле слова, а есть писатели, у которых художественное видение вырастает на почве «**снятия**» возвышенного начала.

Во второй половине XX века заявляет о себе новое учение – неоромантизм. Обновляется и реализм, однако художественный метод (реализм и романтизм) определяется устойчивыми и исторически стабильными признаками.

Догматическое литературоведение делило романтизм на несколько видов: «прогрессивный», «революционный», «реакционный», «религиозный». Эти номинации утратили свое научное значение.

Романтизм как художественный метод уяснил недостатки эстетики материалистов – созерцателей и стал культивировать проблему субъективного фактора в литературном процессе. Писатель – романтик обязан, как и реалист, не «подражать» природе, а творчески преобразовать ее, не копировать явления жизни, а выражать свои чувства и идеалы сквозь призму эстетики исключительного.

## ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

*Барокко, классицизм, сентиментализм, натурализм, символизм, соцреализм, экзистенциализм, модернизм*

Литературные направления развиваются на приемлемой **философской** основе и эстетическом идеале, что позволило обеспечивать сравнительно продолжительную жизнь в искусстве. Они функционируют в пределах одного века, и только после утрачивают свое значение и выпадают из художественного процесса, становясь историко – литературоведческим фактом.

В учебниках XX века назойливо исследовалась история борьбы неистовых «виссарионов» против литературных направлений с несомненной победой реалистического (и романтического) художественного метода. И действительно, жаркие баталии с участием «бдительных» политиков и критиков «в штатском» вокруг литературных направлений происходили, однако теория литературы установила, что после 70 - 100-летнего функционирования литературные направления сами оставляют эстетическую арену. И это закономерно. Причиной тому можно считать **факт утраты в своей формуле такой категории, как «правда жизни»**. Модель литературного направления сохраняет философскую платформу и эстетику. Предлагаем следующую, вполне доступную для понимания схему: **философия + эстетика = литературное направление**.

Литературные направления стали появляться в тот период, когда эстетическая мысль достигла своего высокого развития, а художники начали объединяться по типу творчества и общности эстетических убеждений. В одной литературной эпохе могут функционировать несколько художественных направлений. Наиболее известными являются барокко, сентиментализм, классицизм, натурализм, символизм, соцреализм, экзистенциализм, модернизм.

### БАРОККО КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

*Термин; родина барокко; философская основа (античный гуманизм и средневековый теологизм); тема и поэтика барокко*

Термин «**барокко**» (итал. – странный, причудливый; португ. – «перрола барокко» - жемчужина неправильной формы) уточняется, а его значение наполняется новым смыслом. В XX веке происхождение этой номинации стали связывать с латинским «мнемоническим» обозначением четвертого вида второй фигуры схоластического силлогизма. Первоначально таким словом называли «дурной вкус» в отношении искусства, появившегося после эпохи Ренессанса. Научный статус термина «барокко» стал утверждаться западноевропейскими филологами в XVIII веке, его статус в большей мере фиксировался искусствоведами и теоретиками архитектуры. «Барокко» в науке о литературе

получает широкую известность во второй половине XIX века (Дж. Кардуччи, Э. Порембович).

История формирования литературного барокко начинается с середины XVI века в Италии и развивается до конца XVII столетия. В XVII веке это направление расцветает в испанской поэзии и драматургии; в это же время ярко заявляет о себе **«украинское барокко»**, на традициях которого держится творчество Н.В. Гоголя, В. Нарезного и других писателей «украинской школы». Об этом писали теоретики США Р. Уэллек и О. Уоррен: «Стиль барокко распространился на искусство всей Восточной Европы, включая Украину», едва затронув московскую литературу (Уэллек Р. И Уоррен О. Теория литературы, с. 71). Это и есть Розвіяний Морок!

Литературные жанры, в которых наиболее полно проявилось барокко, связаны с именами великих писателей: в Италии – поэзия Т. Тассо и Д. Марино, сказочные новеллы Д. Базиле («Пентамерон»); в Испании – сонеты Гонгоры, трагедии Кальдерона, драмы Тирсо де Молине, сатиры Кеведо, плутовской роман (М. Алеман «Гусман», Л. Велес де Гевара «Хромой Бес»); в Англии – поэзия Джона Донна, драмы Д. Уэбстера; в Германии – трагедии А. Грифиуса, лирика Флеминга, народный роман Гриммельсгаузена; во Франции – творчество Агриппы д'Обинье, Ш. Сореля; в Польше – поэзия В. Потоцкого; в Украине – лирика и научные трактаты поэтов – теологов Иоанникия Галятовского, Антония Радивиловского, М. Саковича, драматургия Феофана Пропоковича.

**Философской основой «причудливого» направления являются античный гуманизм и средневековый теологизм.** Синтез языческой мифологии и христианской символики позволили создать в искусстве и литературе художественные шедевры.

**Поэтика барокко.** Используя гротеск и мифологию, окутывая события нереального аллегорическими сновидениями, писатели включают в систему антитез такие явления, как аскетизм и гедонизм, отвлеченную фантастику и реалистическую конкретность, исторический факт и декларативность его трактовки. Показательно, что и стилистические повествовательные рисунки впечатляют оппозиционными приемами. Здесь соседствуют вульгарная простота и изысканная усложненность, подвижность и статичность изложения событий, живописность и декоративность, орнаментализм и цельность изображаемых картин, естественность и театральность. Сторонники литературного направления барокко осознанно перегружают текст эмблематизмами, изысканными и простодушными сравнительными фигурами. Большое внимание авторы уделяли метафорической речи, обычно она строилась по схемам барочного остроумия.

В стихотворных жанрах поэты традиционно применяли готовые формулы, которые полемически переосмысливались и создавали пространство для творческого диалога. Писатели демонстрируют энциклопедические знания, используют уникальный и экзотический внелитературный материал.

В искусстве и литературе барокко лейтмотивно осваиваются темы печали, маловерия, непрочности жизни, культивируются идеи трагической

обреченности. Литературные герои проходят путь болезненных страданий, попадают в замкнутый мир ужасного, неотвратимого, хрупкого. Художественная топография локализуется мрачными замками, башнями, скалами.

Сумрачное зло осваивается следующими жанрами: трагедией страха, сатирической драмой, печальными и роковыми сонетами. Барокко в определенной мере игнорирует художественную прозу (романы и повести) по причине эпического повествовательного хронотопа, который не в состоянии передать динамику мучительных страстей, выпавших на долю литературных героев.

## ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ КЛАССИЦИЗМ

*Термин; родина классицизма; рационализм как философская основа направления; теория и поэтика классицизма: три единства; конфликт между долгом и чувствами*

**Классицизм** (от лат. - образцовый) как литературное направление появляется в Италии в XVI веке. Именно в это время возрождался античный театр, являясь противовесом «варварской» средневековой драматургии. Поэтому наиболее полное воплощение классицизм получил, прежде всего, в театральном искусстве. Подражая античной драме, которая справедливо называлась классической, совершенной, образцовой, классицизм использует опыт древних мастеров сцены.

Универсально и ярко это направление проявило себя в XVII веке во Франции, где начинал господствовать абсолютизм, установивший в обществе равновесие между аристократами и представителями среднего класса. Расцвет классицизма во Франции связывают с социально – идеологическими предпосылками. Литературное направление становится результатом усилий государственной (королевской) политики. Правящая верхушка материально одобряла творчество писателей, поэтов, драматургов конкурсными премиями и пожизненными пенсиями, работники культуры удостоивались наград, почетных званий и других поощрительных стимулов.

В основу художественного классицизма положена **философия рационализма Декарта**. Он ставил во главу угла **разум**, в результате которого истина достигалась не путем опыта, а умозрительными построениями.

Зачинателем французского эстетического классицизма был Малерб, выступивший за чистоту французского литературного наречия без засилья провинциализмов и «мертвых» классических языков. Художественное творчество должно подчиняться единой организующей воли разума, ведущей художника к ясности, точности, благородной простоте (Р. Самарин). Программным в этом отношении считается сонет Малерба «Кардиналу Ришелье»; автор разрабатывает одический мотив восхваления заглавного героя. Деяния кардинала гиперболизируются, он наделен «великой душой», герой совершил «великий труд» и уверенно ведет Францию к светлому будущему,

сама же Франция в этот период заметно помолодела. Король, благодаря Ришелье, завоеует весь мир. В сонете заложена идеология художественного классицизма.

Теоретиком литературного направления классицизма справедливо называют Буало. В стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674) он установил правила литературных жанров, внедрил философский метод Декарта в искусство. Буало утверждал, что разум создает прекрасное, высокое, перспективное мировидение. Под «разумом» он понимал приверженность к «утраченной» во времена средневековья античной эстетики. В процессе работы «разума» этот зазор между культурами уменьшается. При этом рации становится достоянием не только правящей элиты, но и горожан, живущих в окружении библиотек, театров, учебных заведений. Буало призывал поэтов изучать и воспевать городской культурный слой, называя его гордостью нации.

Концепция о «трех единствах» становится вершиной учения классицизма. Теоретики этого направления считали, что античные художники создавали свои шедевры по заранее известным им правилам, их надо обнаружить, изучить и затем успешно применять в своем творчестве. Опыты в этом направлении привели классицистов к мысли, что высокая трагедия и низкая комедия держатся на трех эстетических единствах: время, место, действие. Время событий в драме не должно превышать суток (24 часа), следовательно, здесь нет длительных экскурсов в прошлое или прогноз в будущее. Место, где происходят действия, локализовано и статично: где начинаются, там и завершаются драматургические истории; перемещения в пространстве не допускались; декорации, имитирующие колорит пространства, не менялись. Единство действия связано с движущейся событийной канвой драмы, оно подчинялось одной изображаемой картине, истории, факту. Классицисты не допускали в пьесах сюжетных разветвлений.

Теоретики классицизма делили литературные жанры на высокие и низкие. К первым они относили трагедию, оду, эпопею, миф, жанры духовной (религиозной) поэзии. «Высокие» жанры разрабатывали темы государственного или исторического значения. «Низкие» жанры – комедия, сатира, басня, сказка, пейзажная зарисовка – должны осваивать частную жизнь, повседневные заботы «простых смертных» и лиц средних слоев общества. Отмечается пренебрежительное отношение классицистов к таким жанрам, как бурлеск, бытовой реализм, карнавальные сценки, песни. Все они зачислялись в разряд легковесных и грубых видов искусств. (Вспомним, что и соцреализм запрещал и преследовал такие жанры, как сонет, газель, духовную поэзию). Рационалистическая эстетика отрицает фантастику, исключение делается на античной мифологии, которая относилась к «разумной» (мудрой) литературе. Высокие жанры ориентированы на античные литературные сюжеты, средние – «на новые» - роман, эпико – лирические формы, низкие – фавлю, фарсы, анекдоты. Высокая эстетика не принимает в низких жанрах субъективное начало, которое вытесняет эстетику рации.

Классицисты создали учение о литературных героях. В эпосе и трагедии носителями добра и зла были короли, полководцы, исторические личности;

героями комедий выступали горожане, купцы, юристы, буржуа; действующими лицами сатиры и фарса становились простолюдины. Характеры персонажей отличались статичностью: идеальный герой от начала и до конца сохраняет свою позицию, выразители темного начала также не меняются и фиксируют свое негативное предназначение.

Проблема конфликта решалась в аспекте идеологического противоборства между разумом и чувствами, столкновения интересов личных и государственных. Частные желания уходили на второй план, предпочтение отдавалось родине и правителю государства.

Взгляды классицистов на категорию прекрасного в искусстве. Источником красоты, согласно учению Буало, была и остается гармония Вселенной, в ее основе лежит духовное деяние. Здесь вырабатывается идея «подражания природе», своеобразный аналог античному «мимесису», а в искусстве и обществе должны господствовать только справедливость. Буало утверждал: «Нет ничего прекрасней природы».

Классицизм как литературное направление доминировало во Франции в течение XVII века, в других литературах он эпизодически заявлял о себе в XVIII столетии.

## **СЕНТИМЕНТАЛИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ**

*Термин; философское учение П. Гассенди, Беркли, Юма; культ чувств; жанры литературы сентиментализма*

**Сентиментализм** (франц. - чувство) одни ученые относят к литературному течению (КЛЭ, М.Л. Тронская), другие справедливо считают, что по эстетическим признакам это явление функционировало как литературное направление. Терминологическое обозначение закрепил Лоренс Стерн, вынеся его в название романа «Сентиментальное путешествие». И в этом литературном направлении «правда жизни» подменяется философским учением о сенсуализме; хроника бытования сентиментализма в искусстве также охватывает почти одно столетие.

Родиной сентиментализма была Англия. Сентиментализм в XVIII веке выступил в качестве утверждения личностных ценностей и значимости человеческих чувств. Идея первичности настроения открыла перспективу углубления психологического самовыражения и нового понимания природы: пейзаж оказался не только формой любования, но и предметом сопереживания, что потребовало от писателей эмоционально окрашенного слова, резко менявшее смысл прекрасного даже на лексическом уровне. Сентиментализм отдает предпочтение доверительным жанровым формам (эпистола, идиллия, путешествие, исповедь, поэма, записки). Писатели – сентименталисты взяли за основу творческий метод С. Ричардсона.

Английский сентиментализм использовал философское учение о **сенсуализме** (лат. – чувство, ощущение) Беркли и Юма, которое за отправную точку признавало человеческие ощущения. Уместно тут назвать и

французского философа XVII века П. Гассенди, исследовавшего чувственный опыт в качестве основного источника универсального знания. В сочинении «Свод философии» утверждается, что в разуме нет ничего такого, «чего бы не было в чувствах».

Начальный вклад в литературный сентиментализм внес английский поэт Джон Томсон, который ввел в сюжет своей дидактической поэмы «Времена года» (1730) мечты о сельской идиллии. Лирические зарисовки субъективных картин природы даны в поэзии Э. Юнга («Ночные думы»), Т. Грея («Элегия»), О. Голдсмита («Покинутая деревня»). Во второй половине XVIII века английские сентименталисты обращаются к прозаическим жанрам. Это романы, созданные С. Ричардсоном, Л. Стерном, Т. Смоллеттом. Прозаики используют темы и сюжеты средневековых легенд, что способствовало созданию «**готического романа**», предтечей которого была Анна Радклиф (1764 - 1823). Событийную основу нового жанра обозначили убийства, «скелет в шкафу», таинственные приведения, оборотни, вампиры. Особую популярность Анне Радклиф принесли романы «Удольфские тайны» и «Итальянец», в которых создан мир ужасного и таинственного, где действует герой – злодей, с сильной волей и неукротимыми страстями.

## **ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ**

*Термин; философия Сирена Киркегора; постулаты художественного экзистенциализма*

Термин «экзистенциализм» (лат. - существование) отражает стремление постигнуть человеческую жизнь такой, какой она дана сознанию.

Философская система этого направления сформировалась в XIX веке и создателем ее был датский ученый Сирен Киркегор (1813 - 1855). Это учение явилось своеобразной антитезой философии идеала вещей. Для С. Киркегора вещи превращаются в зло, они истязают и навязывают свою волю человеку. Основные признаки экзистенциализма бытовали еще в период мифологического сознания человека разумного. Интерес к философии существования не затухает, напротив, усиливается и в XXI веке.

Экзистенциализм как литературное направление зарождается в XX веке. Значительный вклад в эстетику и философию этого учения внесли французские писатели, среди которых выделяются Ж. – П. Сартр и А. Камю.

Краткие сведения о жизни и творчестве Сирена Киркегора. Он родился в Копенгагене. Его отец в юные годы обвинял всевышнего в несправедливости, затем отказался от романтического бунта и стал крупным купцом и богопослушным гражданином. В детские годы Сирен начинает заниматься самоанализом, почувствовав раздвоение своей души на мятеж и покорность. Строгие родители дали сыну религиозное воспитание. Он считался поздним ребенком: отцу было 56, а матери – 44 года. В семнадцатилетнем возрасте Сирен поступает на богословский факультет Копенгагенского университета, и в 1841 году произносит свою первую проповедь в лютеранской церкви.

Приведенные тут биографические эпизоды Киркегора впоследствии станут предметом пристального изучения многих ученых. Считалось, что душевный разлад и дальнейшая судьба философа связаны с его поздним рождением, по существу он был сыном старика.

Следующий биографический момент: Сирен видел смерть своих братьев и сестер. Из семерых детей в живых остались лишь двое. Показательно, что в дневниках ученого, а они составили четырнадцать томов, имеются записи только об отце, что касается матери, то о ней нет даже упоминания. И это таинственное обстоятельство на свой лад трактуется историками – экзистенциалистами. Так, Август Веттер в своей книге «Благочестие как страсть» разъясняет комплекс привязанности к отцу и безразличие к матери тем, что произошло нарушение категории биологического счастья: сын должен наследовать материнское, а дочь – отцовское начала. И в качестве примера приводятся имена «счастливых» в своем творчестве Гете и Канта и «несчастливых» - Ницше, Шопенгауэр, к ним причисляют и Киркегора. Позже эта схема биографизма займет свое место в учении З. Фрейда, который создаст свою теорию комплексов Эдипа и Электры.

Известность получили труды С. Киркегора «Все или ничего» (в переводе – «Или - Или»), «Страх и трепет», «Повторение», «Философские крохи», «Понятие страха», «Этапы жизненного пути», «Жизнь и власть любви», «Болезнь и смерть».

Философская система С. Киркегора, которая успешно осваивается западными писателями XX и начала XXI веков, направлена на познание человека, с его поведенческими импульсами и структурами, чувствами отчаяния, часто охватывающего смертного.

Обозначим определяющие постулаты экзистенциализма.

I. Мир неизменяем, а человек в нем бессмысленное существо, на земле он посторонний (А. Камю). Космос не имеет цели, и людские боли, страдания для вселенной ничего не значат. Произошло отчуждение человека от природы, собственно, по мнению С. Киркегора, такой близости никогда и не существовало. Это не вымысел философа. Обратимся к Омару Хайяму: «Мы уйдем без следа – ни имени, ни примет. Этот мир простоит еще тысячи лет. Нас и раньше тут не было – после не будет. Ни ущерба, ни пользы от этого нет».

II. Трагизм человеческого одиночества. Причина трагедии находится в сознании того, что человек смертен, он понимает свой предел, свою конечность. Философия одиночества и трагического бытия вмещаются в следующую сферу: круг – центр – периферия. В круге помещается бог, он – то и отгораживает личность (периферия) от общества (центр). Его формула одиночества (книга «Или - Или») держится на антитезе: «Здесь я могу быть, но не хочу; там хочу, но не могу; и здесь и там я несчастен». Почти грузинский тост.

III. Человек и страх. Категорию страха извечно культивируют все религии мира, институты власти и семьи. Датский философ вышел на иной уровень трактовки перепуга и трепета. В работе «Болезнь и смерть» он писал: «Нет на свете человека, который бы не впадал в отчаяние по какому –нибудь поводу,

который бы не испытывал хоть немного отчаяния, нет человека, в чьих сокровеннейших глубинах не таилось бы какое – то беспокойство, тревога, дисгармония, **какой – то страх** перед неизвестным или перед чем – то, чего он даже не желает осознать». Теорию страха можно изложить в сжатой форме. Испуг, опасения относятся к материи созидательной. Пока ребенок не ведает страха, он воспринимает мир локально: комната, игрушки, родители. Все это является шорами, пеленой, поскольку ребенок в этот период еще не оформился как личность. Как только душа впустила в себя испуг, а каждый человек помнит это время и событие, он будет сопровождать его до самой кончины. И теперь пределы его мира расширяются до космических размеров. Страх становится важнейшим импульсом творчества.

IV. Индивидуальное сознание. Личность, согласно учению экзистенциализма, не считается с желаниями, моралью, счастьем других. Неизбежное и стихийное развитие идеи не зависит от активности, от общества, вселенский дух проявляется в людях стихийно. Их действия, мысли, судьбы неуправляемые, хотя они воспринимают себя творцами собственного счастья. Народ и личность не творят историю, это **«история идеи»** организуется сама по себе, подчиняя поколение за поколением своей неотвратимой воле. Единичная жизнь превращается в приключение каждого индивидуума в океане жизни.

V. Свобода выбора. Эта категория у С. Киркегора сближается с абсолютной свободой анархистов, и сводится к следующему: мирозданию нет никакого дела ни к добру, ни к злу, и поэтому нравственные принципы здесь полемичны.

VI. Теория бунта. С. Киркегор отвергает исторические, социальные, религиозные предпосылки любого коллективного протеста. Нет здесь позиций о «низах» и «верхах». Ученый парадоксальным образом направил проблему в сторону биологизма. Восстания, военные акции, социальные и национальные катаклизмы суть естественной физиологической потребности человеческой природы. Активизация событий происходит примерно так: самый робкий, слабый и задавленный человек один раз в жизни должен взбунтоваться. Это аксиома. И наступает год, месяц, день, час, когда желание протеста охватывает многих и тогда наступают хаос и бунты. В связи с этим ни одна, даже самая лучшая из идей не будет в безопасности, пока существует человек, который осмелится открыто заявить свое – «нет». Вот почему к новым философским учениям, идеям следует относиться крайне настороженно.

VII. Демоническое воздействие одного человека на другого. Этот тезис не утратил своего значения в философии и литературе XXI века. Трудно объяснить привязанность людей, какая тайная сила их притягивает или отталкивает опять – таки на психологическом уровне. С. Киркегор остановился на двух моментах этой глобальной проблемы. Первый момент – «Музыка как медиум демонической чувствительности». Эта мысль иллюстрируется на материале литературного Дон Жуана. В книге «Понятие страха» С. Киркегор приходит к выводу, что донжуановская тема рождена христианским мировоззрением, она немыслима внутри языческой или восточной культур. Ученый писал: «Когда именно возникла идея Дон Жуана, неизвестно:

достоверно лишь то, что она принадлежит христианству и через христианство - средневековью». Христианство, в отличие от античного язычества, внесло в мир эротическую чувствительность и тревогу. Отрицая и запрещая ее, теологи впервые создали прецедент неведомый язычеству. Запрет на чувственность пробуждает к ней глобальный интерес. И Дон Жуан утверждает эту идею, которая, вероятно, родилась еще у библейской Евы. Отсюда вытекает мысль о демоническом: **я запрещаю, следовательно, разрешаю**. Античный мир не знал обостренной чувственности потому, что она не возбуждалась многобожием. Поэтому язычнику неведомо напряженное отношение между влюбленными, для него это природное, естественное начало. Вступив в конфликт с духовным миром, любовное в средневековье оформляется в образ **демонический** и выступает как **соблазн**. С. Киркегор считает, что Дон Жуан – соблазнитель по своей натуре. Его любовь не душевна, а чувственна и, следовательно, неправильная. Донжуановская страсть направлена не к одной личности, а ко всем, то есть, человек соблазняет всех. И хотя греческие герои и боги в своих любовных приключениях напоминают деяния Дон Жуана, однако сама идея амурных искушений для классической литературы совершенно чужда, поскольку эротическое начало лишено демонического начала. В античную эпоху человеческое тело не было предметом греховным, оно являлось тайной книгой, и она служила предметом «прочтения» и исследования. В очерке «Силуэты» С. Киркегор дорисовывает образ Дон Жуана, показывая разрушительную силу его эротической гениальности (Восток, отметим вскользь, обуздал своего Дон Жуана институтом гарема). Наиболее приемлемой формой выражения идеи Дон Жуана является музыка. Опера Моцарта «Дон Жуан» (работа С. Киркегора «Музыкально - эротическое») позволила сделать вывод: «Музыка – это демоническое» проявление сладострастия (см. также: Малис Ю.Г. Легенда о Дон-Жуане с биологической точки зрения. – СПб., 1908).

Второй момент, объясняющий природу демонического притяжения, обозначен С. Киркегором более конкретно: «Трагическая вина как источник демонического эстетизма». Категория «трагической вины» разрабатывалась еще в эстетике Аристотеля. С. Киркегор делает подступы к проблеме, обращаясь к исторической личности Нерона.

В XX веке французские писатели расширили концепцию демонического воздействия одного человека на другого. Этой проблеме отводится достойное место в работах Ж. – П. Сартра, А. Камю, О.Г. Марселя, М. Пруста. Так, Ж.- П. Сартр установил закономерности притяжения – отталкивания, рожденных на уровне биологического палача и его жертвы: там, где появляются два человека, между ними завязываются отношения лидера и ведомого, вампира и донора, палача и жертвы. При этом провоцирующей стороной, и в этом парадокс экзистенциализма, является жертва: палач становится жертвой своей жертвы.

В трактате «Бытие и небытие» Ж. – П. Сартр наметил еще одну разновидность демонического. Он считает, что существует некий зов, таинственное сближение между убийцей и падшей женщиной, проституткой. Каждый из носителей своей вины, как бы не отдалялись, найдут друг друга,

пути их пересекутся. Так распорядилась непознаваемая демоническая магия, например, в судьбах Раскольникова и Сони Мармеладовой. Эти сюжетные схемы успешно эксплуатирует французский и американский кинематограф. В демоническую зону попали шекспировские герои, подверженные трагедии инцест.

Жан – Поль Сартр выдвинул одну из самых таинственных категорий экзистенциализма: «Человек пожалеет, что родился. И человек пожалеет, что не родился». Впрочем, этот философский абсурд существования был известен древней и средневековой литературе. Так, в 242 рубаи Омара Хайяма прозвучал мотив счастья от не - рождения:

*В обители этой, в которой две двери,  
Даны нам от века тоска и потери,  
Поэтому благ, кто совсем не родился,  
Он нашей печали душой не измерил.*

В этом рубаи создана демоническая реальность, которую экзистенциалисты обозначают как «выход из времени», «выход из пространства» и «не – вхождение в людское время - пространство». Наступает возможность выпасть из данного исторического момента или попасть в другое пространство с его неизвестными лабиринтами. В традициях экзистенциализма рассуждают и герои А. Платонова (повести «Джан» и «Таксыр»). Приведем образец экзистенциального диалога:

- Хорошо тем, кто умер внутри своей матери, - сказала Гульчатай.

- У тебя в животе? – спросил Назар. – А почему ты меня там не оставила? Я бы умер и меня сейчас не было, а ты ела и пила и думала про меня, словно я живой.

Обзорно обозначим концепции экзистенциализма Ж. – П. Сартра и А. Камю. В научном трактате «Бытие и небытие» (1943) автор романа «Тошнота» рассматривает следующие категории: случайность и бессмысленность бытия; беспомощность разума (впрочем, эта мысль высказана еще Экклезиастом – «Потому что во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь»); непрочность существования и неизбежность смерти порождают идею абсурда (абсурдно, что мы родились, абсурдно, что мы умрем); постоянная тревога от «тени смерти». Отсюда «тоска», «головокружение», «тошнота». Человек в абсурдном мире оказывается заброшенным, немощным и одиноким («Хрупкое создание, затерянное в горестном океане конечного, одинокое и немощное, на которое в каждое мгновение обрушивается небытие»); случайность и бессмысленность бытия («Человека об этом не спросили. Похоже на то, что его бросили сюда. Кто? – Никто. За что? Так просто, ни за что»); растерянность разума, он не в силах разобраться в том, что правильно и что неправильно («Истины среди нас нет... Двойственность и противоречивость окружают нас, и мы прячемся от самих себя»), единственная истина – «мое личное существование»; бытие также враждебно человеку («Бытие – вязкое, густое, бродящее месиво»; «Бытие в себе является чрезмерным, ослепляющим, вязким; оно вечно угрожает схватить в ловушку»). Ж. – П. Сартр ссылается на изречение Заратустры, что «только в

пустыне отшельник находит откровение». Главный признак существования для автора книги «Бытие и небытие» является постоянная тревога, которая порождается «тенью смерти».

Другой французский лауреат Нобелевской премии Альбер Камю в философском трактате «Миф о Сизифе» доказывает идею абсурдности существования. Сизиф А. Камю отличается от мифического тем, что он, осужденный на вечный бессмысленный труд (не видит результатов своей работы), находит утешение в собственной непреклонности и в презрении к обстоятельствам, он не бунтует, очередное восхождение к вершине воспринимается как покорение многих высот, что «способно наполнить сердце человека» и поэтому «нужно представить Сизифа счастливым».

О философии экзистенциализма написано много работ, среди них, несомненно, выделяются своим глубоким смыслом книги: Гайденко П.П. Трагедия эстетизма (М.: Искусство, 1970), Коссак Ежи. Экзистенциализм в философии и литературе (М.: Политиздат, 1980), Евнина Е.М. Современный французский роман (М.: АН СССР, 1962).

Философия существования, установленная и открытая Сиренном Киркегором, обеспечила литературному направлению устойчивость в художественном процессе. Многие его представители удостоены Нобелевской премии. И все – таки экзистенциализм не сможет перерасти в художественный метод и обеспечить себе вечную жизнь в искусстве, хотя западная литература и культура успешно и продуктивно пользуются философскими открытиями С. Киркегора.

## ДРУГИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

### *Натурализм; символизм; соцреализм; модернизм*

**Натурализм** (лат. - природа) как литературное направление сформировалось во Франции во второй половине XIX века и распространилось по европейским странам и США. Методология натурализма отличается предельной достоверностью изображения событий, характеров и судеб героев. И все это пропускается сквозь физиологию и социально – материальную среду.

Создателем художественного натурализма был Эмиль Золя, впрочем, его учителя – братья Жюль и Эдмон Гонкур – постоянно оспаривали приоритет автора «Чрева Парижа». Э. Золя изложил теоретические положения этого литературного направления в работе «Экспериментальный роман» (1880) и в целом ряде критических трудов. Он выступал против художественного вымысла, неуклонно утверждал право писателя изображать все физиологические и социальные стороны человеческой деятельности. Э. Золя рекомендовал подменять художественный вымысел протокольной достоверностью, работать под диктовку жизни, не придумывать сюжеты, а брать их из улиц, рынков, семейных неурядиц.

Представители натурализма сняли из идеала привлекательный ореол, они отрицали воспитательную функцию литературы. Иногда натурализм называли

«научным реализмом» (братья Гонкур), вкладывая в это понятие слова Г. Флобера: «Я полагаю, что большое искусство должно быть научным и безличным» и взоры писателя надо направлять на грубую реальность, которая сбрасывала бы с поэзии покрывало ложного пафоса. Такой подход к задачам литературы позволял объективно оценивать человеческое достоинство. Изображаемые события должны подчиняться сценарию «потока жизни».

Сторонники натурализма считали, что общество следует изучать так, как естествоиспытатель исследует законы природы. Что касается учения о «теории среды», то здесь речь идет о среде бытовой (бытовизм).

Философской основой натурализма явилось учение французского ученого Огюста Конта (1798 - 1857) о позитивизме, он создал теорию трех стадий интеллектуальной эволюции человечества: а) теологической; б) метафизической; в) научной. О. Конт считал, что художник должен исследовать «**среднего человека**», представителя черной массы, он также выступал против вымысла, а типическое представлял как нечто среднее между статистикой и фотографическим снимком. Причины взлета и падения литературного героя следует искать и изучать в его наследственности.

**Символизм** (франц., от греч. – знак, символ) относится к «европейскому литературно – художественному направлению...» (КЛЭ, т.6, столб. 831). Термин «символизм» в широкий обиход ввел Ж. Морес, который обосновал его эстетическое значение в «Манифесте символизма» (1886). Он же сформулировал цели и задачи этого направления: «Поэзия символизма стремится воплотить Идею в осязаемой форме, которая, однако, не является самоцелью, но, служа выражению Идеи, сохраняет подчиненное положение». Во Франции издаются программные журналы «Символизм», «Страницы об искусстве», «Белый журнал». Французский символизм своими корнями уходит в поэзию Ш. Бодлера.

Философской основой символизма является учение А. Шопенгауэра (1788 - 1860) («Мир как воля и представление») и Э. Гартмана (1842 - 1906) («Философия подсознательного»). Учение о символизме сводилось к поиску глубинного смысла в обыденных и повседневных вещах, в которых скрывается секрет Идеи и ее можно познать только при помощи искусства, музыки и поэзии. Ощущение автором тайны (статья Стефана Малларме «Тайна в поэзии», 1896) становится музой творческого процесса.

Символисты устанавливали свою связь с религией Средневековья, видели в античном искусстве аналогичную методологию в способах передачи абстрактного через конкретное (символ власти – Зевс, знак силы – Геракл).

Предметом идеализации у символистов были «небытие», «ничто», словесно – музыкальное внушение (С. Малларме). Символисты создали новую форму стиха, получившую название «верлибра»; открыли «алхимию гласных» (А. Рембо сонет «Гласные»), совершенствовали традиции Ш. Бодлера в области одоризма и синэстетизма: поэтика аромата, красок, звуков, вкусов. Символическое литературное направление ярко заявило о себе еще раз в 20 – е годы XX века.

**Соцреализм как литературное направление.** В бывшем Союзе соцреализм культивировался как «высший, качественно новый этап в истории мирового искусства» (Н.А. Гуляев). Догматическое литературоведение возводило это направление в разряд художественного метода, предрекая ему бессмертие. «Литературу социалистического реализма» Г.Н. Поспелов также воспринимал как этап развития мировой литературы; Л.И. Тимофеев теоретически обосновал мысль, что «социалистический реализм», несомненно, представляет собой «художественный метод»; наконец, утверждается **«руководящая роль партии в развитии литературы социалистического реализма»** (П.К. Волынский). В течение семи десятка лет в теоретических разработках соцреализм насаждался и рекламировался в качестве вершинного художественного метода. На утверждение этой идеи работала мощная тоталитарная идеологическая машина: с одной стороны, помогала поощрительная система в области теории и художественной мысли (ордена, премии, заграничные поездки, льготные семейно – бытовые условия); с другой, – жесточайший принудительный аппарат и даже физическое устранение инакомыслящих, отступавших от установок «правдивого», исторически конкретного изображения действительности в ее обязательном революционном развитии. Однако не получилось. Время подтвердило, что ложный (самозванный) художественный метод игнорирует «правду жизни», поскольку изображает плакатную, парадную («Гуляй, Россия!», «Танцуй, Россия!») действительность, какой на самом деле ее не могло быть; навязывает философию мудрых вождей. По всем эстетическим и идеологическим показателям это «кровавое колесо» представляет собою **литературное направление**. В истории насильственного внедрения соцреализма просматриваются переключки с классицизмом XVII века, правда, короли не позволяли себе так много уничтожать деятелей литературы и искусства. Объективно соцреализм исчерпал себя уже в 80 – е годы XX века, независимо от «перестроечной» идеологии. Гамбитом явилось нарушение правды жизни и художественной правды.

**Модернизм как литературное направление.** Термин «модернизм» (франц. – современный, новый) стал внедряться в искусстве и литературе в XX веке. Сначала это направление вызывало решительную оппозицию практически во всех странах, поэтому трудно говорить о серьезном подходе к изучению модернизма. Затем критические страсти стали постепенно утихать и в конце XX века наука о литературе начинает терпимо относиться к модернизму и постмодернизму. Это сложное явление, оно масштабно в том смысле, что включает в себя как литературные направления (натурализм, символизм, соцреализм), так и литературные течения (ташизм, дадаизм, абстракционизм, имажинизм, футуризм...). В качестве учебного материала по данной проблеме можно рекомендовать двухтомник С.Е. Можнягуна «О модернизме», в котором даются ответы на вопрос: «Что такое модернизм?» в следующих главах: «Модернизм как творческий метод», «Модернизм как мировоззрение», «Теория вчувствования», «Поток сознания», «Слова и вещи», «Вечные истины идеализма...».

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕЧЕНИЯ

### *Футуризм, имажинизм, ташизм, дадаизм, сюрреализм, акмеизм...*

Литературные течения развиваются только на эстетической основе, исключая из своей программы «правду жизни» и философскую платформу, поэтому в системе художественного процесса остаются недолговечными, и не следует вести с ними «решительную борьбу», они функционируют и уходят из литературного процесса по закону искусства. Литературные течения образуют небольшие активно действующие группы писателей, родственных по типу творчества, являющихся приверженцами собственных эстетических концепций и пропагандируют свои программы в статьях, манифестах, уставах. Однако эта энергия личностей не выдерживает испытания продолжительным временем.

Литературные течения зарождаются и формируются в XX веке. Предпосылкой для возникновения тех или иных течений становится отказ от идеологических и философских наставлений. При изучении полифонии течений необходимо учитывать то, что интеллектуальная природа динамически развивается и в разные эпохи проявляет себя в многообразных формах. Теоретикам литературы следует отказаться от агрессивного и крайне отрицательного отношения к течениям и направлениям. Обвинительные приговоры снижают ценность мирового художественного процесса. Литературовед обязан исследовать, понять и объяснить, почему рядом с «хорошим» реализмом появляются «нехорошие» литературные течения, и по какой причине в чуждой реализму творческой среде так много ярких и талантливых художников.

Литературные направления и течения также воспроизводят действительность, но их видение «правды жизни» преломляется сквозь призму сходства и различия, которые наблюдаются в самой технике письма, в экспериментальных типах обобщения, стиле, в жанровых опытах.

**Имажинизм** (англ. *Imajo* - образ) как течение возник в начале XX века. Его теоретиками были английский критик Т.Э.Хьюм, создавший в 1909 году клуб «Школа имажинизма», а также видные писатели – Р.Олдингтон, Т.С.Элиот, Д.Г.Лоренс, Дж.Джойс. Метод имажинистов отличался техникой соединения метафор и образов. Создав «каталог образов», имажинисты открыли свободу для стиха как синтеза ритмов и красок, при помощи которых можно выразить тайну «хаотического мира» (КЛЭ, т. 3, столб. 107).

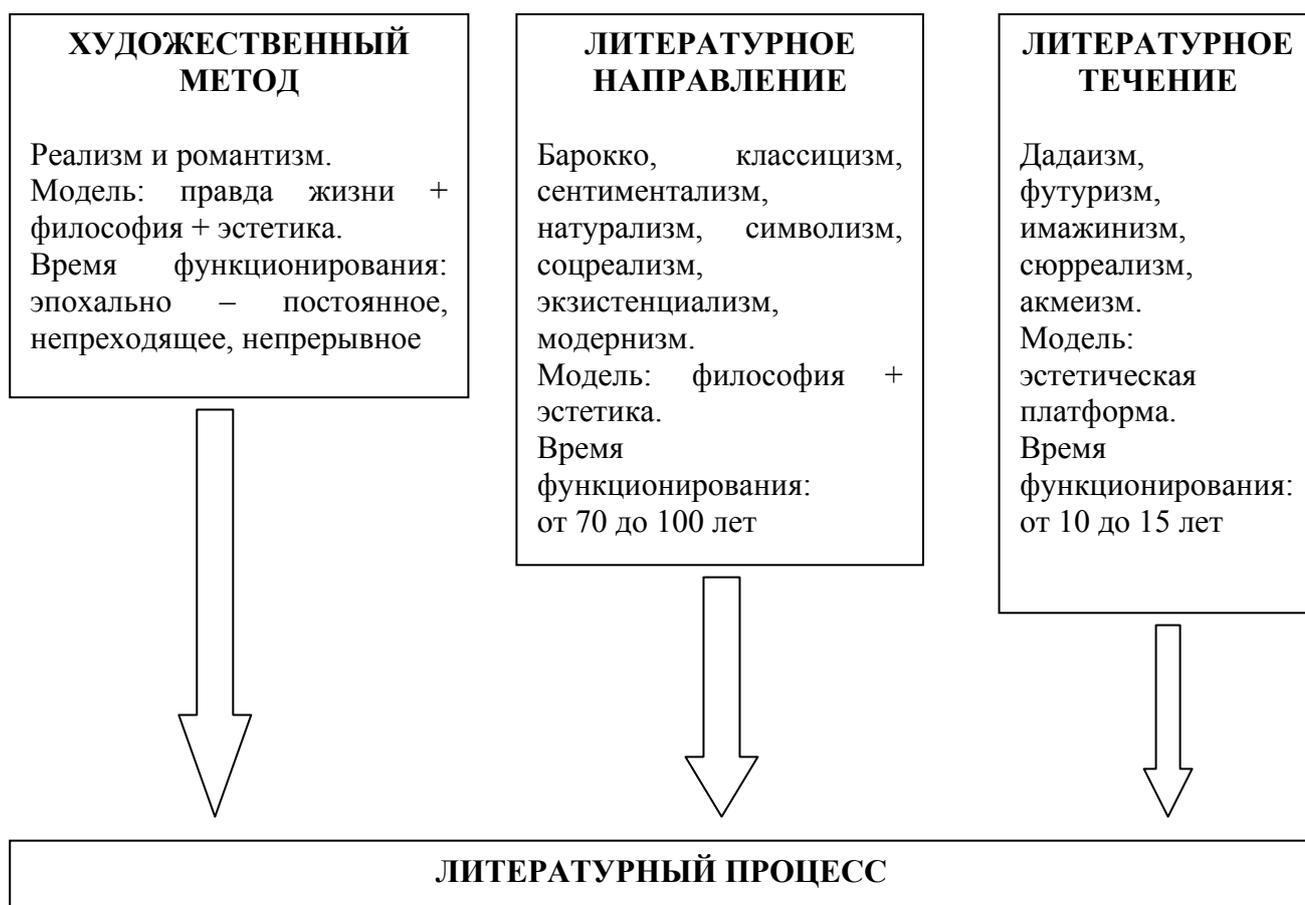
**Сюрреализм** (франц. - сверхреализм) принадлежит к авангардистскому течению, возникшему во Франции в 10-е годы XX века. Термин «сюрреализм» создал поэт Г.Аполлинер в пьесе «Сосцы Тирезия» (1918). Он считал, что первым сюрреалистом был человек, который изобрел колесо. «Ведя свою родословную от Маркиза де Сада, Ж.Нерваля и далее через А.Рембо,... к П.Реверди, сюрреализм опирался на традицию романтико-анархического бунтарства в художественном мышлении...» В 1924 году писатель А.Бретон

издал «Манифест сюрреализма», в котором утверждается, что художественное творчество относится к «предсмертному откровению», «трагическому пророчеству» и тотальному одиночеству человека. Сюрреализм дает рекомендации, каким образом «обычному человеку» можно «превратиться в ясновидца, и ряда приемов письма, позволяющих фиксировать точки подсознания». Для сюрреалистов категория прекрасного состоит в сочетании «ошарашивающих» соединений не сочетаемых (но вполне конкретных) вещей и понятий» следующего натюрморта: «Прекрасно, как случайная встреча на столе для вскрытия трупов зонтика и швейной машины». Такого рода амальгамы «создают атмосферу волшебного произвола». Отметим, что подобные приему ранее были открыты восточными поэтами в жанре газели («кровавые реки слёз» текут из глаз влюбленного. См.: Михайличенко Б.С. Приемы абстракционизма и сюрреализма в газельно-сонетном портрете /Масъулахои филология. - Самарканд.: СамГУ, 2003. – С. 134-139). Сюрреалисты применяют «автоматическое письмо», скорую запись, первых приходящих в голову слов, впечатлений, обрывков речи. В новой поэзии появились «автоматические тексты» (КЛЭ, т.7. – Столб. 313-317). В живописи достиг мировой известности Сальвадор Дали.

**Дадаизм** (франц. – «лошадка», на детском языке «конёк», точнее, бессвязный детский лепет) причисляют к модернистскому литературному течению. Он возник в Швейцарии в 1916 г. Создателем его считается французский поэт, румын по происхождению, Т.Тцара. Дадаисты собирались в одном из кабаре Цюриха, и своими скандальными выступлениями дразнили публику. Они считали, что «искусство умерло», поскольку в человеке заложен инстинкт не творца, а разрушителя. Виной этому является цивилизация, которая своим рацио создала трагические предпосылки. Поэтому дадаисты призывали вернуться к первобытному обществу, что соответствовало философии «вечного возвращения». Дадаисты убивали «хороший вкус» вульгарными сонетами, звукоподражательными поэмами («Гадьи бэри бимба...»). Это своеобразный бунт против монументальной классической литературы, где все места уже заняты, и своим недостижимым образцом сковывают творческую энергию молодых художников. Может быть, этим обстоятельством объясняются отрицания Л.Толстым гениев в искусстве и литературе (см.: КЛЭ, т.2, столб. 498; Можнягун С. «О модернизме». – М.: Искусство, 1974. – С. 51-53).

**Футуризм** (лат - будущее) зарождается в Италии в 1909 году. Его признанным лидером считается Ф.Маринетти, которого упрекают за сотрудничество с правящей верхушкой. В своем манифесте футуристы провозгласили о рождении нового искусства, созвучного **«небоскребно-индустриально-автомобильной»** культуре. Художники слова идеализировали высокоразвитую технику, промышленность и образ **«механического человека»**. Объектом искусства для футуристов были мировые и локальные войны, они трактовались в свете «единственной гигиены мира». Футуристы отрицали языковые нормы и создали собственную «заумную» поэтическую речь.

**Предлагаем схему, которая иллюстрирует картины художественного метода, литературных направлений и течений**



**Литературный процесс (лат. *processus* – движение вперед) обозначает переход художественного творчества от прошлого качественного состояния к новому качественно состоянию в конкретной исторической эпохе.** В литературный процесс включены практически все эстетические категории, изучаемые наукой о литературе: роды, методы, направления, течения, жанры, системы стихосложения, стили,... противоречивые и закономерные вопросы, поставленные действительностью. Здесь учитываются национальные литературные традиции, социальные и культурно-исторические особенности мирового духовного наследия, степень сознательности, просвещения, культуры. См.: теории И.Тэна и Ф.Брюнетьера.

Поступательное движение происходит на основе достижения и углубления работ предшественников, эволюционного и «ускоренного» развития словесного искусства.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### ТЕКСТ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ: ИХ СПЕЦИФИКА

*Учение Ролана Барта о Тексте и Произведении; абсолютные тексты; канонические тексты; запрещенные и реабилитированные тексты; комментированные тексты; контекст, подтекст, надтекст, затекст, архитекст, сплошной текст, полис – текст*

Текст (лат. – связь, соединение, ткань) – это слова автора, его высказывания или целое произведение в рукописном или печатном виде, то, что можно точно повторить. К тексту книги не входят рисунки, чертежи, иллюстрации, примечания, пояснения слов, комментарии (Лесин В.М., Пулинец О.С. Словник літературознавчих термінів. – К.: Радянська школа, 1971. – С. 415).

В результате эволюции художественной культуры изменился и подход к анализу литературного произведения. И писатели, и литературоведы стали работать на стыке разных дисциплин и смежных искусств, расширили научную терминологию и внедрили новые исследовательские методы. Например, «новая критика» в аспекте объективной парадигмы призывает к «тщательному» прочтению текста, «субъективная критика», напротив, предлагает оптимальные варианты поиска «полного отклика» на него.

### ТЕКСТ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ

В противовес традиционному понятию «Произведение» в XX веке появилась конкурирующая категория «Текст». Французский ученый Ролан Барт в статье «От произведения к тексту» наметил **семь** отличительных признаков, которые прочертили ранее неизвестные науке границы между «Текстом» и «Произведением».

**Первое отличие.** «Произведение» относится к разряду вещественных предметов, занимающих конкретную нишу книжного пространства в семье, магазине, библиотеке. Иначе говоря, «Произведение» можно взять в руки, подержать, взвесить, измерить и составить свое мнение о его внешнем оформлении; «Текст» отличается словесной протяженностью и объемом, он рассчитан на бесконечное число методологических исследований. «Произведение» поместится в руке, «Текст» находится в языке и голове. «Текст» ощущается в процессе работы, и в ходе самого пассивного чтения.

**Второе отличие.** «Текст» не измеряется одним «Произведением». Писатель создает много романов, повестей, стихов, но применительно к его конкретному творчеству это **один авторский** «Текст», который всегда парадоксален, он словно стремится стать запредельным, трудным для восприятия. Авторский «Текст» один, а «Произведений» у писателя значительное число.

**Третье отличие.** «Текст» познается и устанавливается через свое отношение к знаку (слову); «Произведение», в свою очередь, функционирует как авторский знак. «Текст» передает свою эстетическую неисчерпаемость в будущее: придут новые поколения читателей и филологов и станут разгадывать тайну «Текста», что касается «Произведения», то оно сохраняется в своем прежнем материально – вещественном очертании и объеме.

**Четвертое отличие.** «Текст» увлекает за собой глубокие перемены во время чтения и в процессе его исследования. Структурный анализ нацелен не на истинную суть «Текста», а на его множественность. Смысловые понятия в «Тексте» не могут существовать мирно, их много, а «Произведение» одно. Впрочем, «Произведение» не противоречит философии «монизма» (одно начало), для которой множественность есть Мировое Зло.

**Пятое отличие.** Оно связано с позицией и местом нахождения автора (писателя) между «Произведением» и «Текстом». Автор является владельцем и создателем «Произведения», поэтому литературовед учит уважать его. Писатель **юридически** связан со своим «Произведением» согласно закону об «авторском праве». Относительно «Текста», то здесь власть художника слова заканчивается: «Текст» можно просматривать выборочно, разделять по своему усмотрению. Писатель тут фигурирует в качестве постороннего, он не может защитить свой «Текст» от произвола исследователей, которые трактуют его не так, как понимал его создатель.

**Шестое отличие.** «Произведение» является вещью узкопрактической, его надо достать, купить, читать дома или в транспорте. «Текст» настоятельно требует от читателя или ученого **деятельного**, а не потребительского, **сотрудничества**.

**Седьмое отличие.** Здесь граница обнаруживается в подходе к «Тексту» с точки зрения **удовольствия**. «Текст», вне всякого сомнения, связан с эстетическим наслаждением. Вероятно, и писатель испытывает радость в творчестве, например, при успешном создании яркого эпизода, картины, сцены. Преодолев «муки творчества», художник находится в состоянии эйфории от завершения своего «Произведения». Следующий этап блаженства наступает тогда, когда автор увидит свое «Произведение» опубликованным. В этом, седьмом, пункте наблюдается сближение категорий «Текста», «Произведения», «Автора» и «Читателя» как в настоящем времени, так и в исторической перспективе. После радости **«встречи»** автора со своим опубликованным «Произведением» наступает ощущение пустоты, которая затем накапливается новой творческой энергией. И ее необходимо держать под контролем. Эстетическое наслаждение Текст дарит читателю, а писателю – Произведение (см.: Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 413 - 424).

## ПОНЯТИЕ ОБ АБСОЛЮТНОМ ТЕКСТЕ

Терминологическую номинацию «абсолютный текст» использует Д. Гачев. Этим понятием он обозначает святые книги – «Библию», «Коран», «Талмуд».

Абсолютные тексты не подвергаются изменению и произвольному толкованию. Здесь каждая фраза, буква, эпизод, событие, разделительные знаки находятся на своих местах и их нельзя менять, необоснованно переставлять, сокращать или дополнять.

Абсолютный текст позволяет осуществлять комбинации мотивных и образных элементов: сакральное событие произошло и теперь оно каждый раз становится настоящим временем. Понимание абсолютного текста как символического объекта не означает, что дальнейшие интерпретации текста основываются на акте его адекватного восприятия со стороны каждого читателя, что позволяет отличить абсолютный текст от его иносказательного прочтения.

Остается открытым вопрос о переложении святых книг на другие наречия. В каком варианте они сохраняют «абсолютность текста» или утрачивают «свою» сакральную неприкосновенность и достоверность?

## КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

Номинацию «канонический текст» литературоведы XX века позаимствовали у богословов. Под этот знак теологи включали священные книги, которые официально признаны церковью. Обозначенное словосочетание утратило свое первоначальное значение. И теперь этот текст понимается как окончательный вариант раз и навсегда выстроен, закреплен, установлен для всех изданий. Крайне нежелательно, чтобы произведения классиков (особенно стихотворных), которыми пользуются ученики, отличались при очередных выпусках. Необходимо ограничивать энтузиазм текстологов, обновляющих школьные учебные программы при наличии рукописей, корректур, различных прижизненных изданий многих авторов.

Литературоведы используют и такие термины, как «**авторская воля**» или «**последняя авторская воля**». Эти понятия отвечают требованиям, предъявляемых к завершенным, выверенным и подготовленным к публикации текстам.

Западная наука о литературе чаще всего использует номинацию «канонический текст», применяя его к рукописной литературе, функционирующей до появления печатного станка, созданного германским первопечатником Иоганном Гуттенбергом в 1440 году, здесь имеются «**списки**» и их варианты текстов. Так, возникновение «бродячего сюжета» о Тристане и Изольде медиевисты обозначают VIII и IX веками. Письменное закрепление произошло на французской литературной почве, однако архетип, возникший около середины IX столетия, не сохранился. Бытуют две версии о сюжетной основе «Тристана и Изольды». К первой относят, прежде всего, «Роман о Тристане и Изольде» Беруля, включая анонимную поэму «Безумие Тристана» (Бернская редакция) и роман германского поэта Эйльхарта фон Оберга. Названные произведения появились в конце XII века. Вторая, куртуазная трактовка легенды представлена несохранившимся романом Кретьена де Труа и фрагментами англо – норманнского трувера Тома (между

1180 - 1190), подвергшимся прозаической обработке норвежским монахом Робертом (ок. 1226), и поэмой «Безумие Тристана» (ок. 1190, Оксфордская редакция).

В понятие «канонический текст» включают термины «список», «редакция», «архетип». Когда приходится издавать памятник по нескольким спискам со сложной рукописной традицией, то в основу надо поместить самый лучший. И тогда выстраивается дополнительная терминологическая градация: «лучший список», «древний список», «типичный список». В этом вопросе наблюдаются разночтения. К «лучшему» списку можно причислять реликтовый образец или исправленный и грамотно оформленный.

Канонический текст должен быть максимально приближенным к начальной истории памятника; хроника канонического текста воспроизводит этапы его осознанных изменений, обработок, исправлений.

## **ИСЧЕЗНУВШИЕ ТЕКСТЫ**

В конце XX века в науке о литературе утвердилось понятие «исчезнувший» текст. Ученые отмечают несколько разновидностей тексто – фантомов.

I. Текст пропал полностью, но его содержание знают и ученые, и студенты, которые оперируют его призраком. Так, вторая часть «Мертвых душ», уничтоженная автором, на слуху у каждого эрудированного читателя.

II. Тексты исчезли, остались только их названия, несколько строчек и имена авторов. Об огромном количестве утерянных текстов узбекских писателей поведал Алишер Навои в своей микроэнциклопедии «Собрание избранных». Он приводит фамилии поэтов, названия их произведений, однако никто из современников А. Навои не видел эти тексты, они утрачены.

III. Известны случаи уничтожения подлинных текстов, но сохранились их списки. При этом копию ликвидированного текста в руках держали два – три человека («Слово о полку Игореве»), прекрасно понимая ее уникальность. К сожалению, пришедший из XV века список «Слова...» был уничтожен. Создается впечатление, что гибель, например, «Слова о полку Игореве» была спланирована, чтобы не пришлось «исправлять» самозванные версии «историй» татищевых, крекшинных, карамзиных... Этот список «Слова...» не доверили даже царице, выслав ей копию, зато легко отправили в огонь собственноручного пожара.

В судьбах исчезнувших текстов прочитывается трагедия человечества, медленно освобождающегося от оков собственного варварства и политиканства.

## **ЗАПРЕЩЕННЫЕ И РЕАБИЛИТИРОВАННЫЕ ТЕКСТЫ**

Запретительный механизм особо четко работает в тоталитарных государствах, по злой иронии как бы уравнивая значимую ценность категорий «Произведения» и «Текста». Общеизвестны запреты в XX веке сочинений Маркиза де Сада, Мопассана, Генри Миллера, Джеймса Джойса, и писателей,

уничтоженных соцреализмом, творчество которых вновь включено в школьные и вузовские программы по истории литературы.

## КОММЕНТИРОВАННЫЕ ТЕКСТЫ

В конце XX века писатели скандинавских стран создали особый художественный жанр, состоящий из лапидарного основного Текста, а значительная часть (до 90 процентов) уходит на его комментарии. Получается так, что главная эстетическая и научная ценность Произведения находится в объяснениях и ссылках, в примечаниях и сообщениях. Сюжеты таких жанров развиваются на доверительных рассказах о поиске книг неизвестных и давно забытых, затерянных в библиотечных шахтах и лабиринтах. Научно – исследовательский путь иногда приводит к таким текстам, к которым несколько веков не прикасалась рука читателя. На смену темы человеческого одиночества пришла тема «одиночества» книги, которая так долго ждала встречи с читателем. Так, шведский писатель Петер Корнель в романе «Пути к Раю», на обширном материале об Эдеме, выстроил необычные сюжетные линии Комментированного Текста: а) Центр бывшего Рая; б) изгнание из него; в) кровавые и чудовищные испытания человечества во время продвижения к Потерянному Раю.

«Комментированные Тексты» не следует смешивать с литературоведческими «комментариями», составленных к творчеству писателя или отдельного его произведения. Жанр «Комментированного Текста» сочетает в себе художественное произведение и научный поиск.

## ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ

Заурядное произведение, содержащее в себе нулевую эстетическую информацию, состоит из одного Текста, в нем нет смысловых глубин, основные мысли находятся на поверхности: что написано, то и будет прочитано. Это не значит, что произведения, у которых отсутствует Подтекст, не должны обращать внимание читателей и литературоведов. Наделенный природным даром писатель превращает занимательный сюжет в некий вариант Подтекста. Так, нет второго плана в произведениях А. Дюма, Д. Лондона, Т. Драйзера, Д. Апдайка (у последнего исключением является роман «Кентавр»). Однако читатель достойно оценивает творчество этих и многих других художников слова, которые «не работают» с Подтекстом.

Литературный шедевр предполагает наличие Подтекста, заставляющий домыслить о несказанном прямо, но оно подразумевается. Подтекст принято называть «**приемом айсберга**». В такого рода произведениях основное содержание погружено в глубины Текста. Классическим определением Текста и Подтекста можно считать суждение Э. Хемингуэя о своей повести «Старик и море», удостоенной Нобелевской премии: «Я попытался дать настоящего старика и настоящего мальчика, настоящее море и настоящую акулу. И, если это мне удалось сделать достаточно хорошо и правдиво, они, конечно, могут

быть **истолкованы по - разному**». И действительно, на уровне Подтекста архитектоника повести «Старик и море» организуется за счет целого ряда художественных мотивов – удачи и неудачи, старости, рыбы и моря, мальчика, снов, птиц и астральных миров. Подтекстуальный библейский сюжет, к примеру, прочитывается в образах старика и рыбы. В метафорическом плане мотив рыбы реализует притчу о Христе и рыбаках, которые стали «ловцами человеческих душ». В шедевре образы – символы могут «истолковываться по – разному», разумеется, не отступая от сюжета. Многое объясняет финальная фраза Э. Хемингуэя: «Старику снились львы». Мальчик «видит» измученного рыбой старика и плачет над его пределом; читатель «видит» сон старика и понимает, что он выстоял, поймал рыбу – символ, и будет жить.

## ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

**Контекст** (лат. – тесная связь, соединение) означает законченный в понятийном отношении отрезок письменной речи. Контекст находится в тексте. Он усиливает значение входящего в него слова или фразы. Когда непонятно значение какого – то слова, а рядом нет поясняющего словаря, то обычно уточняют: «прочитай Контекст», поскольку эта незнакомая лексема окружена такими словами, которые помогут установить его смысл.

Филологи выделяют несколько типов Контекстов:

- Контекст речевой (Контекст речи);
- Контекст бытовой (устная речь);
- Контекст метафорический;
- Контекст ситуации;
- Контекст театральный;
- Контексты топонимический и ономапоэтический.

Служители «железной цензуры» обосновывали полезность своего произвола термином «**неуправляемый контекст**» автора, который надо обуздать и выровнять.

## «ПОТОК СОЗНАНИЯ» КАК СПЛОШНОЙ ТЕКСТ

Словосочетание «**поток сознания**» в качестве терминологического обозначения «психологизированного» текста предложил философ США В. Джемс в 80 – е годы XIX века. В книге «Психология» (переведена в 1922 г.) Вильям Джемс исследует проблему личного сознания, замкнутого в самом себе, где каждая мысль автономна и уникальна.

Свою теорию «потока сознания» В. Джемс сформулировал образно, ярко, доступно пониманию: человеческое сознание уподобляется потоку реки или поведению птицы, которая, «то сидит на месте, то летает». Главной приметой «потока сознания» выступает движение: «Мысль несется стремглав так, что почти всегда приводит к выводу раньше, чем мы успеваем захватить ее. Если мы и успеваем захватить ее, она мигом видоизменяется». При этом личные

искания представляют самодвижущиеся потоки, устремленные неизвестно куда (С. Можнягун «О модернизме»).

Независимо от учения В. Джемса писатели XIX века использовали прием «потока сознания», выраженного в методе и технике внутреннего монолога персонажей (Стендаль, Бальзак, бр. Гонкур, Э. Золя). В свою очередь, романисты XX века, совершенствуя традиции своих предшественников, превратили этот прием в сложный и непривычный психологический Текст. Эксперимент английского писателя Джеймса Джойса, особо проявившийся в заключительной главе романа «Улисс», открыл дорогу практически всем писателям – лауреатам Нобелевской премии. В главе «Пенелопа» местом развития Текста является постель героини Молли Блум. Обиженная Молли, от которой муж повернулся спиной, засыпая, вспоминает не только прожитый день, но и всю свою женскую жизнь. «Автобиография» излагается Молли на сорока с лишним страниц **«Сплошного Текста»**. Этот «сплошной» сорокастраничный бурный поток состоит из одного предложения без знаков препинания. Собственно, человек свои мысли также не фиксирует разделительными знаками, поэтому все в романе «Улисс» подчинено реальной психологии. Исследователи романа «Улисс» (Е. Гениева) выделяют в эпизоде воспоминания Молли «восемь гигантских, лавинообразных предложений, в первом из которых – две с половиной тысяч слов». «Поток сознания» влечет художника и читателя от факта к факту, от ощущения к ощущению, от мысли к мысли. И все в целом создает особый психологический Текст, который стал художественным открытием и откровением литературы и литературоведения XX века.

«Поток сознания» как «Сплошной Текст» является одной из форм разговора с отсутствующим собеседником, он выражен как «внутренним монологом», так и «внутренним диалогом». «Поток сознания» предполагает другую доверительность, своеобразную исповедь, с которой нельзя поделиться, и человек не может за ней уследить. «Сплошной Текст» представляет последнюю ступень погружения в бездну человеческой психики.

## ТЕКСТ И ГИПЕРТЕКСТ

Эти понятия применяются к оригиналу текста и его переводным вариантам, функционирующих в иной языковой среде. Так, поэма Адама Мицкевича «Пан Тадеуш» в польском исполнении является объектом, первоисточником и текстом, вдохновляющим переводчиков (субъекты) на составление Гипертекста, когда одна и та же поэма появляется в нескольких переводных вариантах на другом языке. Создание Гипертекстов не замыкается пределами одной литературы, этот процесс бесконечен и положительно влияет на развитие художественной культуры этноса, который в большей степени, нежели другие, специализируется в области создания переводных Гипертекстов. Происходит следующий процесс: в польской литературе имеется только одна поэма «Пан Тадеуш», а переложённых разновидностей, например, на украинский язык, несколько. Следует учитывать построчники этой поэмы на

французском, чешском или словацком языках. И все это «богатство» презентовал один Текст А. Мицкевича. Здесь созидательное начало (автор оригинала - переводчики) не вступает в противоречие между Текстом и Гипертекстом.

## АРХИТЕКСТ И АРХИЖАНР

Французский критик и журналист Жерар Женетт в своей книге «Введение в архитект» (1979) дает следующее определение **Архитекта**. Архитект являет собою совокупность общих или отвлеченных (непознаваемых) категорий, при помощи которых устанавливается связь текста с другими текстами. Задача Архитекта (гр. архи – старший, главный; в понимании Ж. Женетт – высшая степень признака текста) состоит в описании системы межтекстовых отношений. Архитект формирует предмет поэтики и включает в себя различные типы дискурса (рассуждения) и различные способы высказывания.

Ж. Женетт ссылается на учение о жанровой структуре Аристотеля, который установил четыре ее разновидности: трагедия (мимесис, высокий объект); комедия (мимесис, низкий объект); эпопея (повествование, высокий объект); пародия (повествование, низкий объект). Относительно лирики (дифирамб), то в этой системе Архитект предстает прообразом драматического монолога.

**Архижанр.** В результате изучения филологами – классицистами, романтиками и учеными XX века трех литературных родов (эпос, лирика, драма), при сближении их с тематическими элементами, литературоведы превратили роды в **Архижанры**. В современных поэтиках выделяются смешанные и промежуточные жанровые формы, например, лироэпика. Смежные роды становятся самостоятельными категориями и замкнутыми в себе системами. Жерар Женетт считает, что учение Аристотеля о жанровой классификации способно дисциплинировать автора благодаря «памяти жанра».

## НАДТЕКСТ И ЗАТЕКСТ

Теоретики литературы XXI века вносят уточнения в категорию **Подтекста**, которая сближается по смыслу с терминами **Надтекст** и **Затекст**. Надтекст расширяет представление читателя о произведении, смысл которого выходит за рамки конкретного сюжета. Писатели включают в систему событий исторический и культурный опыт народа, что позволяет более обширному осмыслению действительности, когда частная жизнь персонажа (и читателя в том числе) переходит в вечность. Эту категорию не следует отождествлять с **внесюжетным** элементом. Надтекст является существенной смысловой частью системы событий. Отдельные критики (О. Журчева) считают, что Надтекст является **опрокинутым** вариантом **айсберга**, однако известно, что Подтекст (айсберг) сформировался в глубинах текста, создав эффект вневременного мира. Надтекст, напротив, своей параболической структурой «цитирования»,

реальными и мгновенными зарисовками словно прикрывает сюжет, составляя Надтекстовую эстетическую завесу, пленку, патину.

**Затекст** (термин Ю.М. Лотмана) складывается из поэтических, языковых и общекультурных пластов, которые позволяют понять авторский текст, его полемичность, одические оценки, иронию и другие контекстуальные сюжетные несовместимости. Затекст, за пределами текста, по ту сторону, вне текста, - возможно, здесь речь должна идти о том, что планировал автор, и что из этого получилось; может быть, имеется в виду читательское мнение от прочитанного, текст живет в нем, в его голове, и передается слушателям в полном или обрывочном вариантах.

Категории Надтекст и Затекст не получили широкого распространения, наука о литературе консервативна и настороженно относится к нововведениям, особенно к тем, которые «дублируют» общепринятую терминологию.

## ЗВУЧАЩИЙ ТЕКСТ

В 80 – е годы XX века филологи стали внедрять понятие «Звучащий Текст» в его устно реализуемой разновидности. Особо активизировали эту проблему лингвисты. Вопросы письменного и устного текста получили новое развитие после появления переводного варианта «Курса общей лингвистики» Фердинанда де Соссюра.

В процессе анализа и описания звучащего текста свою роль сыграло выделение комплекса следующих средств: фонетических, синтаксических, семантических. Это позволило членить и одновременно объединять на сегментном и суперсегментном уровнях отдельные составляющие Звучащего Текста.

Филологи обозначили три раздела Звучащего Текста. Это «фонетическая организация»; «функциональная особенность»; «прагматика и синтез Звучащего Текста».

Наиболее значимой в структуре Звучащего Текста является фонетическая организация, которая включает в себя интонацию, просодию, мелодику, темп, длительность, интенсивность, паузу, тембр. Интонация в смысловом значении выше просодии. Просодия как бы создает ритмический каркас интонации, способы выражения эмоций через сегменты. Звучащий Текст как терминологическое понятие утратило свое значение. Эта категория обойдена вниманием литературоведов.

## ТЕКСТ – ВЫМЫСЕЛ И ЧИТАТЕЛЬ

**Литературный текст** представляет собою не объективную реальность, а **вымысел**, нечто не существующее в жизни. Поэтому «текстуальные модели» предъявляют к себе методы эвристического исследования. Вымысел в произведении не является антитезой реальности, он необычно сообщает о ней, следовательно, **Текст – Вымысел** является частью структуры поэтики, которая вырабатывает в сознании читателя некий образ жизни. Чтение Текста – Вымысла всегда нуждается в создании ситуации – рамки, способствующей

сближению текста и читателя. Каждый читатель получает «собственную» информацию, которая словно бы ему лично была адресована писателем.

«Репертуар условности» (В. Изяер), репертуар художественного вымысла характеризуется диалогом: читатель – текст. Когда читатель является современником текста, он обновляет сведения о привычных ценностях, если же читатель отдален от текста десятилетиями или веками, тогда у него происходит перекодировка от бурного настоящего к стабильному, давно устоявшемуся. В первом случае читатель занимает позицию соучастника, во втором – он созерцатель. «Репертуар условностей» в сюжетных произведениях строится на внетекстуальных нормах. Относительно «репертуара условностей» в лирике, то она держится на обращении к памяти недавней – давней встречи («Я помню... мгновенье»). Знание прошлой литературы создает «горизонт» текста и способствует ситуации – рамки для **диалога** Текста и Читателя. Читатель узнает о Тексте – Вымысле и заполняет белые пятна еще непрочитанного произведения.

### ПОЛИС – ТЕКСТ

Не только люди обозначают себя **Текстом** при помощи речи и принадлежащих им предметов, но и города постоянно утверждают собственное текстовое пространство. Культурные слои полиса создают архитекторы, писатели, журналисты, музыканты, художники, библиотекари, рукописно – палеографические материалы, архивы, музеи, театры, видные деятели. Накопленный бесценный фонд имеет специфические границы, которые обозначены пределами стабильного или резко сменяющегося народонаселения, его ойкумены.

Исследователи **Города – Текста** стремятся познать уникальную культурную среду конкретного каменного образования, в значительной мере они содействуют сохранению ее прарасовы и памяти о ней. Изучать городской мегатекст, придерживаясь системного плана, должны краеведы, филологи, фольклористы, этнографы, историки. Они непременно и надлежащим образом обязаны составлять историю (легенду) возникновения, например, **Самарканда как Текста**; уточнять роль и место полиса в культурно – историческом пространстве нации; выделять значимые вехи Города – Текста применительно к выверенной периодизации (Античность, Средневековье, Ренессанс, Просвещение, Романтизм – Реализм, XX век), внутри каждой из названных эпох надо обозначать разделы, указывающие на расцвет, упадок и возрождение; использовать устные сведения о Самарканде, полученных от старых жителей, обратиться к семейным архивам, содержащим сведения о прошлом Города – Текста; создавать биографию – текст писателей и других представителей интеллектуального труда, работающих в пространстве Самарканда.

Функционирует Самарканд – Текст за пределами этого города и Узбекистана. Это воспоминания путешественников, побывавших в столице Темура, писатели, считавшие Самарканд Центром Востока, торговые контакты и военно – политические пересечения.

Где нет Текста, там нет объекта для исследования и мышления (см.: Бахтин М.М. Проблема текста // Вопросы литературы, 1976, №10; Лотман Ю.М.

Избранные статьи в 3-х тт. – Таллин: Александра, 1992, т.2. – С. 9 – 21; Абашеев В. Пермь как текст: Пермь в культуре и литературе XX в. – Пермь: ПГУ, 2000; Фрисби Д. Разрушение города. Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм // Логос. – 2002, № 3 - 4).

Проблема Текста изучается и на материале одной из литературных эпох. Так, западноевропейский Средневековый Текст отличается тем, что его литература еще не была преимущественно письменной, поэтому ученые (Дж.Н. Геллрич, Корнел. университет., США, 1985) вместо терминов Письмо и Текст оперируют понятием Книга, которая обозначает фонд «культурных знаний» данного периода. Знаки «знаний» об эпохе содержат в себе схоластику, зодчество, книжные иллюстрации, музыку, художественную литературу.

Средневековая культура остаётся мифологической, смысл которой содержится в самой ее сути: Книга, как центральный символ христианского искусства, становится заместителем античного Мифа. Культивируется идея создания Вечной Книги, в нее можно «вписать» и соединить бытие истин и ценностей, способных управлять жизнью общества, регулировать структуру мироздания. Замысел Вечной Книги понимался как изначально задуманное, которое оформится в вечно настоящее.

Мифологизм Текста – Книги в Средневековье основывался на пространственных (вертикальных и горизонтальных) формах: а) плоскость листа бумаги (рукопись) иллюстрируется рисунком; б) способы мышления опираются на схематическую структуру; в) значение любого Текста – Книги зависит от расположения, нарушение своего места приводит к утрате смысла и сакральности. «Священное Пространство» (Книга, Собор, Картина, Музыка) выступает в виде значимой структуры Текста-Книги своей эпохи.

Вывод. Учение о художественном и культурно – пространственном тексте в теории литературы оформилось в самостоятельную и перспективную науку.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ: ЭПОС – ЛИРИКА – ДРАМА

*Особенности эпического рода; прозаические и стихотворные эпические тексты; наличие сюжета; роль внешних обстоятельств; специфика лирического рода; техника стихосложения; деление лирики на виды; драматургический род; элементы драмы; конфликт в драме*

Говоря о структуре художественного произведения, о взаимодействии в пределах художественного целого, надо помнить, что любой литературный факт представляет собою образец определенного рода и, соответственно, в его рамках, литературного вида.

О понятиях и терминах. Литературовед сталкивается с терминами, которые, должно отметить, по настоящее время не всегда применяются с подобающей смысловой их точностью. Чаще всего под этот научный материал включают такие номинации, как род, вид, жанр, жанровая форма, жанровое содержание. В качестве широких понятий здесь употребляются номинации «род» и «жанр».

Учение Л.И. Тимофеева о родах и видах выдвигает следующую последовательность: внутри рода «легко заметить дополнительное деление», такое деление «называют литературными видами. Внутри вида могут быть дополнительные членения, которые называются жанрами». Сложность тимофеевской концепции заключается в том, что ученый в понятие **вид** включает «рассказ, повесть, роман», а затем из жанрового вида вырастает понятие жанра. Сам же род характеризуется «тремя типами композиционной организации», которые рассматриваются как три литературных рода. Л.И. Тимофеев определяет категорию «рода» как обобщающее и исторически устойчивое понятие, однако он не может функционировать самостоятельно, он всегда проявляет себя через вид. Понятие «вид» менее широкое, чем род. Видов гораздо больше. В пределах каждого рода в разные исторические периоды наблюдался процесс развития видов. В эпосе проявляются сюжетные поступки, в лирике – движение чувств души, в драме – действия.

Г.Н. Пospelов принимает теорию литературного рода, созданную Аристотелем и Гегелем. Что касается аристотелевского учения, то Г.Н. Пospelов особо обозначил категорию «мимесиса»: Гомер подражал жизни и его рассказчик эпичен, оставаясь самим собой, не меняет своего лица на маски. Во времена Аристотеля не знали о термине «лирика», он, по мнению Г.Н. Пospelова, появился после Аристотеля. О лирике рассуждал еще философ Платон. Аристотель включил в проект «Поэтики» следующие темы: а) поэзия как подражание; б) трагедия и эпос как подражательные разновидности искусства. Аристотель не соблюдает исторической последовательности при изучении литературных родов. Сначала он уделил внимание поэзии, затем трагедии и только потом – эпосу («Илиаде» и «Одиссеи»). В реальности хроника литературных родов такова: 1) эпос, 2) лирика, 3) драма.

В теории Гегеля проф. Г.Н. Поспелов оценил историзм зарождения литературных родов: эпос в древнегреческом искусстве достиг кульминации своего развития (VIII – VII в. до н.э.), затем к его художественному уровню приблизилась поэзия (VI в. до н.э.), позже – драматургия (V в. до н.э.). При этом Гегель установил в системе родовой триады диалектические начала: 1) эпос – тезис, 2) лирика – антитезис эпосу, 3) драма явилась синтезом эпоса и лирики.

Родовая триада (эпос – лирика – драма) наиболее обобщающая, исторически устойчивая категория. Деление литературы на роды вызвано необходимостью изображения основных форм проявления человеческой личности: а) объективное взаимодействие с другими персонажами, событиями, сложными социальными процессами (**эпос**); б) субъективное – переживания и раздумия (**лирика**); в) в действии и конфликте (**драма**) (С. Калачева, П. Роцин).

## ЭПОС КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД

*Формы повествования; сюжетность; хронотопная объемность событий; разветвленная система образов*

**Эпос** (гр. – слово, рассказ, песня) относится к одному из трех родов художественной литературы, он отличается объективно – повествовательной формой: беспристрастная картина мира здесь движется сама собою, по своим заранее определенным законам.

Эпические произведения по формальным признакам делятся на прозаические и стихотворные (эпопея, роман, повесть, рассказ, поэма, баллада, басня, романс). Главные показатели эпичности таковы: наличие в произведении сюжета, событийность; внешние обстоятельства определяют поведение действующих лиц в их настоящем и будущем. Рок и судьба царят в античных героических поэмах; они всемогущие, хотя находятся за пределами событийных ситуаций. Чаще всего рок мыслится как символ, враждебный человеку. В новой эпохе вырабатываются иные отношения героя и общества. Правда жизни в эпическом произведении сближается с правдой художественной, автор выступает как исследователь действительности.

Эпос – это рассказ писателя, имеются разнообразные способы описания, например, событийная линия вручается хроникеру. В одних случаях личность не определяет развитие событий, в других, активно воздействует на них. И своим волевым усилием меняет сюжетную линию. Используются формы передачи историй, например, при помощи автора и героя. Так, в романе Г. Бёлля «Дом без хозяина» повествователей столько, сколько и персонажей. При этом следует помнить, что комбинированные модели пересказа не просто факультативные приемы в эпосе. Способ изложения материала является важным средством анализа и оценки характера. Все это диктует выбор манеры изображения картин. Когда говорим об объективности показа жизни, то помним, что она вбирает в себя элементы прямой обрисовки. Если бы эпос не

заклучал в себе ничего без посредников, то мысль об инсценировании была бы исключена. В авторский рассказ на положении цитат вливаются споры, разговоры героев, слухи, сказывается органическая связь или доминирование одного приема описания над другими. Если взять и отделить от эпоса повествовательную полифонию, то получим совершенно иное представление об этом роде.

Есть вещи, которые по существу не поддаются экранизации. Отсюда видим, насколько тесны непосредственное и опосредованное: рассказы А.П. Чехова легко экранизируются, а произведения А. Куприна – нет. Получается дикость, когда вытаскивают на экран образ автора. И на экране действует не автор, а образ. Опосредованный элемент в эпосе доминирует. Отторгнуть непосредственное также нельзя. Можно создать только новое произведение, которое близко, хотя и не тождественно экранизируемому варианту. Эпос – это сюжетный род, в отличие от бессюжетной лирики. Драма – сюжетный (действие) род, но здесь сходство является не полным, видимым. Потому что в одном случае сюжет рассказанный, в другом – сюжет становится действием показанным, воссозданным в своих непосредственных формах.

Художник – эпик располагает двумя могучими орудиями воссоздания, анализа и оценки действительности. Это **описание** и **диалоги**, которые в своем единстве служат средством развертывания сюжета. Иначе говоря, **в руках эпика, по сравнению с лириком, находится сюжет, по сравнению с драматургом, у эпика в руках описание**. Отсюда наиболее емкий, многосторонний, глубоко осознанный и оцененный в различных разрезах, проявлениях способ изображения мира. Когда говорят о литературе как об энциклопедии жизни, то имеют в виду прежде всего эпос. Однако, выигрывая в определенных отношениях, он проигрывает в другом, например, отличается несравненно меньшей силой эмоционального воздействия на читателя, чем лирика или драма. Так, экранизированный «Гамлет» выделяется значительным преимуществом своей доступностью и влиянием на широкие массы, хотя по сравнению с оригиналом он утрачивает философию ренессансного гуманизма.

Сравнивая лирику и эпос, можно провести отличие между прозой и музыкой. Эпос берет медленно в плен, он требует отрешенности. Лирика сразу очаровывает. Эпос заключает в себе то, что компенсирует в себе эмоциональное воздействие. Если глубоко вникнуть в эпос, то такого универсализма чувств не дает ни драма, ни лирика.

## ЛИРИКА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД

*Термин; биография души героя; доверительность, тайна; эмоциональность; хронотон*

Лирика (гр. – лира – музыкальный инструмент; буквально: пение под аккомпанимент лиры) отличается эмоциональным описанием истории душевных переживаний и раздумий. Этому роду присуща субъективность тона (медитации и их виды), внутренний мир героя характеризуется не только

предметно – логическим смыслом речи, но и самой ее структурой (выразительность и эмоциональность речи).

Предметом и содержанием лирики являются душевные переживания поэта как личности. В так называемой «чистой» лирике преобладает один тон, одно чувство, одно настроение, что сближает ее с музыкой. Музыкальность стиха создают такие элементы, как рифма, ритм, аллитерация, рефрен, анафора. Лирика осваивает не только стихотворные формы, но обращается и к ритмической прозе (стихотворение в прозе).

Тематически она разделяется на любовную, пейзажную, философскую, гражданскую.

Стихи, как мегатексты отдельных авторов, нельзя просто сразу читать, надо к этому себя настраивать. Лирический род тем принципиально отличается от эпоса, что в нем объектом освоения мира оказывается действительность, преломленная в душе, в комплексе чувств и переживаний поэта, впрочем, это вовсе не значит, что внешняя действительность не находит здесь своего отражения. Тогда бы она была односторонней, однобокой. Все и вся доступно поэзии. И все, к чему обращается поэт, преломляясь сквозь призму его чувств, обретает живую душу. В стихотворении собственно событийное предстает через личностное.

Достоянием лирического рода следует считать **субъективный** фактор, однако он при этом обязан быть объективированным и объективным, беспристрастным в том смысле, что субъект превращается в достояние для многих. Поэзия может иметь многомиллионную аудиторию. Объективное в лирике предполагает, что за личным стоит то, что принято обозначать понятиями единства «Я» поэта и читательского «Мы». Здесь имеется в виду то, что в стихах обнаруживается лучший друг. В этой связи в поэзии необходимо отличать специфику соотношения рационального и эмоционального начал. Поэзия, прости Аллах, должна быть «немножко глуповата». Это не значит, что лирике чужд разум, ей несвойственен чистый рационализм. Выражение чувств и переживаний не может обходиться без мысли, в противном случае, стихи не будут «чувственными», при этом мысль должна пройти через таинственную лабораторию души, вобрав в себя общечеловеческое начало. Иначе говоря, рациональное в лирике должно быть достоянием эмоционального фактора.

Есть еще одна особенность поэзии, которую надо назвать в раскрываемой связи. Лирику обычно отличают элементы непосредственности, той непринужденности, свежести, которая свойственна драме. Эпос – это всегда прошедшее время, в драме, как и в стихах, функционирует как бы абсолютно настоящее время. В лирике может наличествовать элемент повествования, однако соотношения между героем и его непосредственным идеалом развернут образ переживаемого. Такое соприкосновение предполагает и глубокое внутреннее различие. В драме действие протекает на глазах, в лирике сюжет подменяется комплексом тревоги, чувствований и размышлений героя, вызванных чем – то или кем – либо.

**В поэзии встречаются сюжетные формы.** Например, характеризуются событийным развитием своего содержания баллада, песня, романс. Можно

говорить о том, какими показателями определяется понятие «лирический сюжет», однако это не чистая лирика, а эпико – лирический жанр в малых стихотворных формах. Есть эпический сюжет, драматургическое действие, имеется и лирический сюжет.

Что понимается под «лирическим сюжетом»? Это значит, что отнюдь не все события могут лечь в основу сюжета, преломиться в нем, вызвать определенную реакцию. Отсюда и отсутствие в лирическом тексте всех известных элементов интриги, не найдем завязки, развязки, кульминации, применяемых к традициям эпического рода. От завязки поэт сразу переходит к кульминации. Ибо вся суть не в событии, а в сопереживании им. Поэзия самый лаконичный и вместе с тем наиболее загруженный в эстетическом смысле род литературы. Каждый элемент в этом незначительном пространстве подымает внушительную эстетическую тяжесть. Отсюда и широкая популярность и вместе с тем максимальная впечатляемость. В стихе важно, где стоит каждое слово, каков контекст до конца происшествия, движение чувств должно указывать и на дух эпохи.

## ДРАМА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОД

*Действие; сценичность; ремарки, монологи, диалоги; условность; конфликт*

**Драма** (гр. - действие) является третьим литературным родом после эпоса и лирики. В драме изображаются взаимоотношения людей и возникающие между ними конфликты. Важную функцию в этом литературном роде выполняют следующие категории.

- Представление действующих лиц, указываются их возраст, наклонности, портретные признаки.

- Система событий в драме называется не сюжетом, а **действием**, хотя большинство филологов употребляют термин «сюжет». Понятие «герой» здесь чаще всего и справедливо подменяется словосочетанием «действующее лицо». Событийная линия должна отличаться повышенным напряжением, энергией заблуждения и прозрения.

- Композиция драмы состоит из картин, сцен, эпизодов. Античная драма в обязательном порядке начиналась с «Пролога», в котором почти полностью излагался смысл произведения.

- Диалогическая форма становится основным признаком драматургии.

В эту систему включаются монологи, одиночные или массовые сцены.

- Ремарки (фр. – замечание, примечания) предваряют и сопровождают ход действия в пьесе. Ремарка главным образом адресуется режиссеру. Она разъясняет место действия, одеяния персонажей, их душевное состояние, поведение, жесты (реплики в сторону), голосовые интонации (тембр голоса меняется в зависимости от душевного состояния: радость, подавленность,

страх, гнев, ложь, правда) измеряются художественным «детектором лжи или правды».

- Конфликт в драме. Он держится на трагедийной, комедийной, драматической основе.

- Жанровые разновидности (трагедия, комедия, драма, средневековые формы: от фарса до мистерии; музыкальная драма; драма абсурда).

- Время действия пьесы должно совпадать с временем сценическим, поскольку европейский театр отдает предпочтение драмам, события которых развиваются не более трех – четырех часов.

**Сценические условности в драме.** Действующие лица в драме проявляют себя и свой характер по поступкам и поведению. И здесь важным показателем становится речевой профессионализм актера, его дикция и модуляция голоса, сам процесс выговаривания слов. Форма драмы отличается богатым арсеналом **«многоговорения»**. Слова героев ориентированы не только на сцену, но и на пространство зрительного зала.

Поведение действующих лиц должно отличаться театральностью, рассчитанную на массовый эффект. С этой целью используются **формы драматических условностей**. Эмиль Золя назвал драму и театр **«цитаделью всего условного»** (Золя Э. «Натурализм в театре»). Так, в античной драме вводились дополнительные персонажи, которые либо сами повествовали о том, что не показывается на сцене, что происходит за сценой (вестник), либо становились собеседниками главных героев, побуждаемые рассказывать о неизвестном событии.

Следующей формой условности являются монологи, произносимые героями в одиночестве. Такие исповеди не относятся к психологическим глубинным способам самовыражения героя, они связаны с релятивным сценическим приемом. В XX веке драма стала сближаться с шекспировской достоверностью, отказываясь от нарочитой театральности, приемов масок и суфлерства.

Тезисно надо обозначить и такие моменты, как «композиция действия», «особенности речи», «драма во время чтения и игры на сцене».

В истории эволюции драмы как литературного рода наблюдались эпохи, когда драматургические жанры доминировали, потеснив эпос и лирику (античность, западноевропейский классицизм) на второй план.

**Драма – это не собственно литературный жанр, она живет в театре и подчиняется законам сцены, ее возможности непреложно формируют логику, внутренний строй драматургического произведения.** Дело не только в том, что читать драму почти нельзя, ее должно видеть на подмостках. Впечатление от чтения драмы и от непосредственного соприкосновения с ней в театре отличается самым радикальным образом. Имеются пьесы, которые специально предназначены для чтения. Это так называемые **«лезедрамы»** (герм. – «лезен» - чтение), однако такие диалогические тексты с развернутыми ремарками не пользуются широкой популярностью (в этом ряду имеются исключения, например, пьесы Б. Шоу). Связь между театром и сценическим произведением определяется не только тем, что драму надо представить, эта

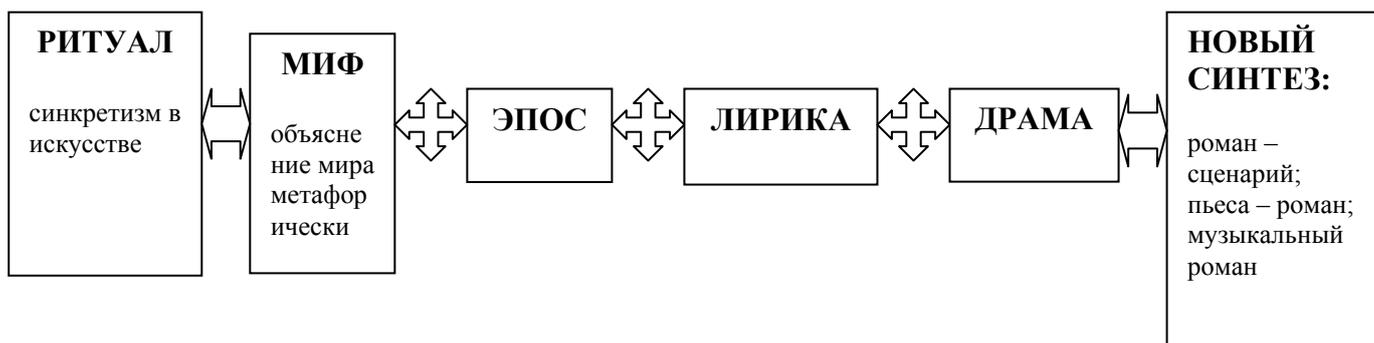
связь простирается достаточно глубоко. Настоящее рождение драмы зачастую связано с воплощением ее на подмостках. Как и читатель, драматург не видит ее, пока она не будет показана зрителю. Драма – это театр определенной тональности, это конкретное представление. Театр является живым творчеством и сотворчеством, это и актер, и художник, композитор, декоратор, осветитель. Все величайшие сочинения достигали высот тогда, когда между залом и сценой устанавливалась магическая связь.

Иногда пьеса создается для совершенно определенного актера. В театр ходят на «любимых» (**узнаваемых**) актеров, а в кино «**примелькавшийся**» артист вызывает ироническое к себе отношение, если он не смог перевоплотиться и стать неузнаваемым. Законы театра имеют для драмы самую располагающую роль, которая характеризуется непосредственностью, строгой объективностью и на сцене не допускает никакого вмешательства. Этот литературный род гораздо более условный, чем эпос и лирика.

**Сюжет (действие) в драме визуальный, показанный, он требует повышенной характерологичности. Герой эпоса – происшествие, герой пьесы – человек.** Здесь наблюдаются самые тесные, живые, непосредственные переходы в характере действия и, напротив, действия непроясняемые, как бы диктуемые самой логикой и той ситуацией, в какой они обусловлены. Зритель видит, что должно быть так, а не иначе. «У каждого героя есть свой занавес» (А.Н. Арбузов). Если персонаж (или актер) разгадан в том смысле, что его действия напоминают манекен, то он может оставаться на сцене, но эффект будет отрицательным. Вместе с тем нельзя абсолютизировать различия между героем, актером и автором. Повторим еще раз: герой драмы – человек, герой эпоса – происшествие. Для того чтобы раскрыть определенную тему, приходится делать эту тему героем.

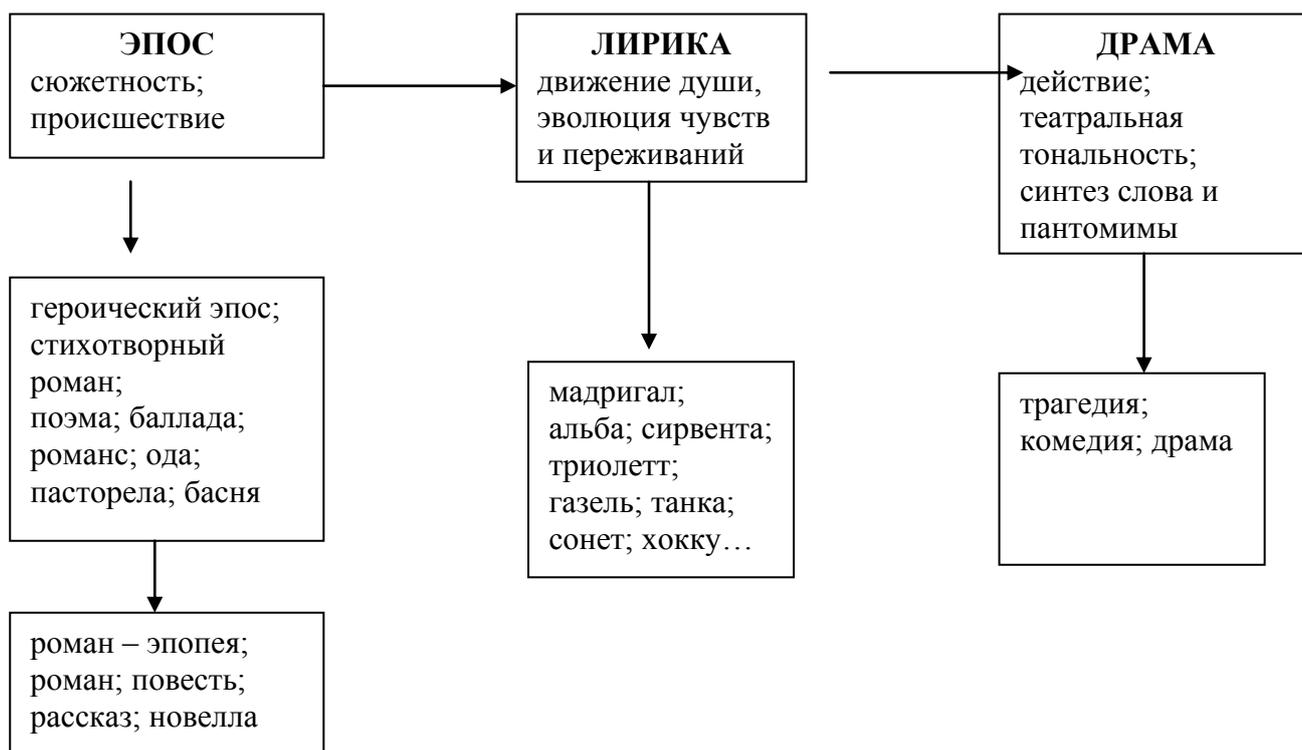
Драма как литературный род пересекается не только с эпосом, но и с лирикой, сила непосредственного действия, накал страстей в драме высок и действует на зрителя «сейчас» своим пафосом и держит его в напряжении до «своего занавеса».

Литературные роды в исторической перспективе формировались в следующей последовательности: первоначально появляется эпос, затем антитезой ему становится лирика, и, наконец, драма стремится синтезировать первые два рода. Между тем этот триадный ряд не может считаться полным и совершенным, поскольку здесь проигнорированы родовые праначала. Эти пропуски можно восстановить в следующей схеме, при учете того, что миф в художественной сфере бывает достовернее исторической правды, ибо реальных сведений не хватает для познания мира и человека:



Клод Леви – Стросс считает, что «миф объясняет» в равной мере как прошлое, так и настоящее и будущее» («Структурная антропология», с. 186). И когда нарушается последовательность в движении миропорядка времени, тогда в обществе (например, история первой французской революции) наступает катастрофа. В этой связи Ж.Мишле писал: «В тот день (когда произошла революция) все было возможно... Будущее стало настоящим. Иначе говоря, времени больше не было, была вспышка вечности».

### Схема литературных родов



## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

### СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

*Философское значение этой категории; этапы творческого исследования: единое целое и дифференцированный подход; учение о содержании литературного произведения; форма литературного произведения как объект анализа; элементы формы*

Зарубежное литературоведение игнорирует учение о «содержании и форме», поскольку эта категория в большей мере тяготеет к философским и обществоведческим предметам. Отечественная наука о литературе возвела «содержание и форму» в догму, и, начиная с 80-х годов XX века, она становится предметом юмора, а затем наступает период замалчивания данного явления. Однако нельзя не отметить определенных достижений, хотя, допуская, что теоретики, осваивая данный аспект, выбрали ошибочный путь к истине. Вспомним «самый передовой в мире» соцреализм, однако еще не наступило время демонтажа прочного каркаса «содержания и формы».

В специальных (философских, литературоведческих) словарях отводится отдельное и самостоятельное «гнездо» для содержания и формы как единой категории. В связи с этим возникают сложности при исследовании поставленного тут вопроса.

Главное затруднение. Оно связано с тем обстоятельством, что философы и литературоведы рассматривают концепцию «содержания и формы» как абстрактную единую и неделимую целостность. Здесь имеется много работ, которые уводят студентов в гегелевскую «Логiku». Учение германского философа дополняется путаницами отечественного изобретения: «Содержание и форма едины»; «Форма литературного произведения содержательна»; «Содержание переходит в форму, форма переходит в содержание». Аналогичные «переливы» одного в другое при сохранении единства встречаются у В. Кожина, который настоятельно советовал, что при исследовании литературного произведения не следует отрывать содержание от формы. Тогда как же анализировать текст? Позже этот ученый допускал возможность их дифференциации.

Дополнительные затруднения. В учебниках по теории литературы общим местом становится доминантное суждение. Получается так, что одно как бы лучше другого, а выше иллюстрировалась их равнозначность. Замысел возникает в голове писателя (это содержание), а затем, в процессе работы, появляется и форма. Так ли это?

Изучаемая категория значима и объемлющая: все, к чему бы не обратили взоры, имеет содержание, и все имеет форму. Даже бред сумасшедшего составляет смысл, ибо по характеру относится к его страданиям. Если материальная субстанция дает известную качественную определенность, то способ функционирования этой сущности выступает в роли внешнего

очертания предмета. Это значит, что одно сопряжено с другим. Когда говорим о форме, то видим наличие содержания.

Возьмем, например, мысль. По отношению к действительности она форма. В другой связи, в связи с языком, мысль уже не форма, но содержание. Язык, речь становятся формой мысли. Следует еще раз подчеркнуть, что в любом единстве ведущая роль принадлежит содержанию. Философы это называют примат содержания над формой. Все сдвиги происходят в содержательной сфере, трансформация ее требует изменения и формы, новое тут же формализуется. Надо владеть не только знаниями, но и уметь преподнести эти знания. Искусство должно рассматриваться в этой плоскости.

**Общие положения о категории содержания и категории формы.** Если все и вся являет собой определенные единства, то рассматриваемую категорию можно делить на два типа: а) единство естественное; б) единство, созданное человеческим разумом и руками. Например, горный пейзаж относится к предмету естественному, а научная кафедра создана человеком. Есть живые органические единства, есть единства, относящиеся к области мертвой природе. Системные взаимопереходы этих соединений дают знать о своей усложненности, что обнаруживается на всех уровнях.

Искусство есть дело рук человеческих, люди создают вторую природу. Целостность формы и содержания творится руками человека. Напрашиваются сразу две разновидности единства предметного порядка: а) продукты материально – технического производства (мебель, здания...); б) продукты духовного производства. Они могут носить и чисто идеальный характер, ибо «слово» пощупать, взвесить и измерить никак нельзя. Явления искусства отличаются материально – идеальным характером. Литература дает материальное единство, однако акцент ставится на идеальное. Вещественное в искусстве оказывается опрокинутым в идеальное.

Одна из специфических особенностей сращения содержания и формы оценивается по функции идеального, но это еще не показатель специфики. Где же различие между идеальным и материальным? Своеобразие бросается в глаза и определяется поговоркой: «Из песни слов не выбросишь». И тут же возникает аналогия: из человеческого организма ничего не выкинешь. Иначе это нарушает конструкцию гармонии живого целого.

**Роль идеального и материального в искусстве содержания и формы.** В том случае, когда в идеальном почти не ощущается материальное, тогда эта сущность представляет образ. Происходит особое средоточие в частях произведения, в рамках целого. Художник, рисуя голову, должен иметь перед взором пятку (например, картина Рембранда «Возвращение блудного сына»). Этот своеобразный момент художественного обрамления проявляется и у великих мастеров слова. Так, в романе «Пармская обитель» романтика войны снимается картиной трупа солдата, у которого грязные ноги.

Очень существенно, что всегда в произведении видится строй, гармоническое единство, разнородные стихии сливаются в одно нерасторжимое целое по закону контрапункта. Колорит и рисунок соединяются и могут существовать независимо друг от друга. В контрапункте всегда играет соло,

здесь на первый план выдвигается звукопись, однако эта звукозапись никогда не может носить самодовлеющего характера. Настоящий оркестр должен давать сольные партии (номера) и сам блестяще играть. Особенное состоит в иерархии соподчинения второстепенности и первого плана компонента. Есть частности, и есть существенное. В отношении к искусству нельзя сказать, что это второстепенное, а это главное. Здесь на роль соло может претендовать каждая деталь; и это его специфическая черта.

**Связь формы и содержания относится к фактору непереводимости.** Непереводимость вытекает из взаимодействия элементов единой категории. Если научный труд поддается реферированию, то в искусстве это немислимо, это кощунство. Скажем, попробуем прореферировать рассказ Э. Хемингуэя «Кошка под дождем». Тогда выпадают отношения мужа и жены, если же «кошка» останется, то что – то иное будет упущено.

**Другая грань связана с переводимостью.** Само понятие «непереводимость» противоречит художественной практике. Есть опера «Отелло», кинофильм «Отелло», балет «Отелло», а есть шекспировская трагедия «Отелло». **Как же быть между переводимостью и непереводимостью?**

**Ответ.** Существует технология «перевода» с языка одного искусства на язык другого искусства. Когда совершается перевод такого свойства, то создается самостоятельное произведение. Не надо искать точных сходств при экранизации художественного текста. Режиссер что – то выбросил, другое оставил. Кино – это зрительный образ. Не следует злоупотреблять зрелищностью.

**Что относится к содержанию и что относится к форме в литературе?** Прежде всего «содержательность» или «формальность» являются сугубо относительными понятиями. Ибо в искусстве содержательное природно сформированное, все содержательное живет в образе и вся форма содержательна.

**Содержательные компоненты:** проблема, тема, идея, пафос. **К форме относятся** жанр, сюжет, композиция, образы, поэтическая речь. Содержание и форма подвижны: идейно – тематическая основа переходит в язык, композицию, сюжет, жанр, систему характеров.

Этапы творческого исследования категории содержания и формы. Поскольку в произведении нет ни чистой формы, ни чистого содержания, эти понятия употребляются условно. Здесь подразумевается лишь преимущественно «сфера содержания» или «сфера формы». В разных произведениях наблюдается тяготение к организационной стороне (форме) или отдается предпочтение отражению действительности (содержание). В свою очередь, **форма и содержание распадаются на ряд категорий**, преимущественно содержательные и категории, преимущественно формальные. Таким образом, **возникает необходимость утверждать о существовании понятий «категория формы» и «категория содержания».** Такой подход хотя и нарушает принцип единства данного представления, но он объективен.

Важным периодом в изучении содержания и формы можно считать 60 – годы XX века, когда ученые стали разграничивать и отделять одну категорию от другой. И в этом заслуга принадлежит структуралистам, которых интересовали формообразующие элементы произведения без диалектических переходов и переливов. Структуралистов волновал вопрос: «Как сделано произведение?». И в их работах прозвучал ответ.

## **КАТЕГОРИЯ СОДЕРЖАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

*Тема; проблема; идея; пафос; мировоззрение; тенденциозность*

В читательском обиходе термин «содержание» синонимичен словам «смысл» или «суть» произведения. Теория литературы рассматривает понятие «содержание» как особый эстетический мир, состоящий из «идеи», «темы», «проблемы» и «пафоса» (Г.Н. Пospelов). В содержании В. Кожинov видит сумму следующих понятий: «художественная идея», «характеры» и «обстоятельства». Отечественные литературоведы отдают предпочтение поспеловской концепции.

### **ТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

**Тема** (гр. – нечто, положенное в основу) **обозначает главную мысль литературного произведения и его предмет познания.** Тема характеризует те явления действительности, которые отражены в данном произведении.

Один из первых авторов учебника «Введение в литературоведение» Г.Л. Абрамович определяет тему как «основную проблему, поставленную» писателем. Здесь неуместен знак равенства между близкими, но отличающимися между собой художественными категориями. В теории литературы тема – не – проблема.

Г.Н. Пospelов выделил три признака темы.

**Первый показатель темы** – изображаемое имеет отношение к жизни человека, природы, животного и растительного миров, что указывает на тематическое многообразие художественной литературы (социальная, философская, пейзажная, любовная, историческая).

**Второй аспект темы** связан с раскрытием граней социальных характеров в их внешних и духовных демонстрациях. Проще говоря, характерологический момент активно проявляется в теме и организует ее.

**Третий признак темы** связан с изображением национального колорита, который окружает героев литературного произведения.

Пospelовское учение о теме в художественном творчестве тесно связано с общественной, социальной и национальной средой. В этот тематический разряд уместно было бы включить и интеллектуальную сферу: то ли она имеется у героев, то ли ее нет. Не обязательно, чтобы литературный персонаж читал

книги, журналы, газеты. Культурная среда достаточно явно проявляется в речевых и мыслительных процессах действующих лиц.

**Сквозные литературные темы.** Они зарождаются в одной эпохе, затем лейтмотивно развиваются и в этой же эпохе завершают свою эстетическую функцию. Так, в литературе XIX века выделяется тема маленького человека. Понятие «маленький человек» не имеет отношения к нищим, крестьянам, рабочим. Этот тематический тип сформировался в чиновничьей среде, в обществе разночинцев. Именно в умах неполноценных и ущемленных в социальном отношении героев зарождаются идеи гордыни, бунта и мести. Тема маленького человека представлена в историко – эволюционном развитии: личность подавленная – бунт – расчеловечивание.

- У Пушкина звучит призыв к любви и сочувствию, впрочем, герой может нарушать «запрет», но это еще не «бунт» («Повести Белкина»).

- У Гоголя – любовь + бунт в фантастической форме («Шинель»).

- У Достоевского – любовь + герой поднимается до критики Гоголя, который не понимает «маленького человека» («Бедные люди»).

- У Чехова – любовь + расчеловечивание личности и закрытие темы «маленького человека» («Смерть чиновника»).

#### **Схема сквозной темы «маленького человека»**

<b>Источник темы</b>	<b>Пушкин</b>	<b>Гоголь</b>	<b>Достоевский</b>	<b>Чехов</b>
Среда мелкого чиновничества	Пробуждает любовь и сострадание к герою, который не бунтует, но нарушает запрет (идет к дочери)	Щемящее сочувствие; впервые обнаружил демонизм в маленьком человеке, он грабит генералов	Герой спорил с самим Гоголем, который, в его представлении, не смог открыть душу униженного и оскорбленного	Ничтожество маленького человека; ужас чиновничества; расчеловечивание человека

В XIX веке сквозной называют и тему лишнего человека открыл лорд Байрон, а цикличность ее обозначил Н.Добролюбов. Сам термин позаимствован из тургеневского «Дневника лишнего человека».

«Наполеоновская тема» функционирует только в польской, русской и французской литературах. Писатели соседних культур не видят в этой личности демонического начала. Относительно «Кутузовской темы», то она абсолютно нулевая в истории мировой литературы, которая не любит победителей. Эта тема относится к локально – национальным явлениям. Конкуренцию наполеоновской теме в западной литературе XIX века составляет тема украинского гетмана И.С. Мазепы. Кратко проиллюстрируем заявленный здесь, и замалчиваемый литературоведением, тезис: английская литература (поэма

Байрона «Мазепа», 1818; Вильямс – поэма «Мазепа, или Дикие кони», 1890); литература США (детское издание драмы «Мазепа, гетман Украины», 1811; Джон Говард Пейн «Мазепа, или Дикий конь Татарский», 1833); литература Франции (Анри Констан д'Орвиль – роман «Воспоминания Азема», 1764; Вольтер «История Карла XII», 1781; Леопольд и Кьювьер – драма «Мазепа, или Татарский конь», 1824; Ж. Ресегье – поэма «Мазепа», 1829; Виктор Гюго – поэма «Мазепа», 1829; анонимный роман в трех томах «Мазепа, вождь украинских казаков», 1830); итальянская литература (две анонимные драмы под общим названием «Карл XII», 1830 и 1888); польская литература (Богдан Залесский «Дума про Мазепу», 1830; Ю. Словацкий – стихотворная драма «Мазепа», 1839). Писатели Москвы и Петербурга решали «мазепинскую тему» преимущественно по заказу тенденциозной историографии (Пушкин, Ф.Булгарин, К. Рылеев, Е. Аладьин, П. Голота, Д. Мордовцев, М. Костомаров, В. Короленко...). Гетман Мазепа в западной литературе изображается как борец за свободу и независимость Украины. Он стоит в трагическом ряду тех исторических деятелей, поражение которых спустя века, открываются викторией народов, идеи и помыслы которых они воплощали. В разработке этой темы свое слово должна сказать новая (в прошлом запрещенная и запуганная) украинская литература.

Обращают на себя внимание сквозные темы, функционирующие в литературах многих веков, например, донжуановская тема. Эту группу составляют «вечные» литературные темы.

В литературе XX века выделяются: тема трагедии человеческого одиночества, темы новых профессий (авиация...), террора, наркомании, серийных убийц. Одной из ведущих в западноевропейской литературе XX века была тема **«потерянного поколения»**. Ее предпосылкой становится Первая мировая война (1914 - 1918). Со школьной скамьи в окопы войны были брошены юноши, которые прошли испытание обманом и кровью. Они вышли из войны разочарованными и стали прожигать свою жизнь. Появились дополнительные определения этого тематического явления – **ремаркизм** (по имени Нобелевского лауреата Э.-М. Ремарка). Герои пьют и молчат, все ложь, все сказано. Наиболее ярко и пронзительно эту тему осваивали Ремарк, Р. Олдингтон, Э. Хемингуэй.

Несколько слов об истории термина «потерянное поколение». Летом 1925 года Э. Хемингуэй, находясь в Испании, приступил к написанию нового романа, который он хотел назвать «Фиестой». Потом он решил отказаться от этого заглавия, поскольку испанское слово звучало слишком экзотично, и ему пришла в голову мысль обозначить роман словосочетанием «Потерянное поколение». Однако Э. Хемингуэй возвратился к первоначальному наименованию – «Фиеста», добавив к нему из Экклезиаста «И восходит солнце...». Словосочетание «Потерянное поколение» он поместил в качестве эпиграфа, прокомментировав его следующим образом. Однажды Гертруда Стайн, американская писательница, путешествовала по Европе и в ее старом «Форде» случилась незначительная поломка. Молодой механик, который был на фронте Первой мировой войны, не сумел устранить дефект, и хозяин гаража,

после жалобы Гертруды Стайн, сделал ему выговор, бросив при этом обидную фразу: «Все вы – потерянное поколение, потерянные люди». Писательница подхватила это выражение и в споре с Э. Хемингуэем использовала его, дескать, вся молодежь, побывавшая на войне, такая же, как этот механик. И добавила: «Вы – потерянное поколение. У вас ни к чему нет уважения, вы все сопьетесь...». Влияние романа «Фиеста» было велико и термин «потерянное поколение» или «погибшее поколение» стало нарицательным. И мировая литература и литературоведение обозначили целое тематическое направление, которое проявилось в литературе 20 – 30 –х годов XX века.

### Эпиграфический термин из романа «Фиеста» можно разложить на структуры

Творец термина	Принятие информации	Расшифровка
Создателем термина «потерянное поколение» является анонимный хозяин гаража; он же информатор	Сведения приняла Гертруда Стайн; трактовка услышанного; передача негативной информации Э. Хемингуэю; замалчивание имени творца номинации	Разъяснение (распечатка) Э. Хемингуэем смысла микротекста и его моделирование в системе образов в романе «Фиеста» и в качестве сквозной литературной темы XX века

**Тема и тематика.** Эти понятия различаются между собой по следующим признакам. Тема – единичный (единственный) круг реальных явлений, а тематика – это ряд сфер или кругов в обстоятельствах, иногда весьма далеких друг от друга. В крупных произведениях, как правило, много тем, которые и составляют **тематику**. В миниатюрных жанрах речь идет об одной теме. Непосредственно читатель воспринимает прежде всего тему или тематику, а уже затем постепенно перед ним вырисовывается мысль художника, его цель и устремленность.

### ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**Проблема** (гр. – задача, задание; нечто, брошенное вперед; выделенное из других сторон жизни) как категория содержания **выделяет актуальные жизненные противоречия, стоящие перед писателем и его героями, нуждающихся в их разрешении.** Зачастую автор выносит проблему в название своего произведения, в котором обрисовывает символически как важнейшую ситуацию эпохи и выступающую в качестве стечения обстоятельств. Эта категория не разрешается до конца, она является прерогативой литературного конфликта и рассчитана на читателя. Наука о литературе утверждает, что проблематика вырастает из тематики.

Суммируя поспеловскую концепцию о проблеме, можно установить следующее. Проблема как категория содержания в художественном творчестве представляет осмысление писателем тех социальных характеров, которые он показал в произведении. Писатель обязан выделять и усиливать характерологию и идейное мирозерцание. По мнению Г.Н. Пospelова, В. Шекспир изобразил датского принца Гамлета, обозначив и резко обострив в его характере нравственные проблемные сомнения: а) отмщение за насильственную смерть отца; б) пробуждение смутного сознания о невозможности одному победить вселенское зло. Иногда автор осмысляет и представляет разные стороны характеров своих героев, и тогда произведение называют **многопроблемным**.

**Пospelовская формула проблемы** такова: **характер + идея = проблема**. Совокупность характеров и идейной оценки выделяются среди других категорий, связанных с важной задачей, но иногда противоречат им.

**Л.И. Тимофеев** несколько усложняет свою формулу: **образ + обстоятельства + тема + идея = проблема**. Позже ученый пересмотрел и освободил ее от образа и обстоятельств, сохранив лишь две важные категории – тему и идею.

Оба ученых настаивают на многофункциональности идеи, темы, проблемы. Так, у Онегина одна проблема, у Татьяны – другая, у Ленского – третья... Создается впечатление, что в каждом произведении содержится собственный «каталог» проблем, но тогда, хотим мы этого или нет, размываются очертания проблемы как стержневого фактора содержания.

## **ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

**Идея (гр. – понятие, представление) – это мысль, общее понятие о предмете или явлении, это первообраз, авторское отношение к изображаемому и его видение прекрасного или трагического начал в жизни общества и в человеческом мире.** Для Г.Н. Пospelова идея становится единством всех сторон содержания. В обобщенном плане идея представляет собою сумму: **тематика + проблематика + эмоциональная оценка = идея**.

Идейно – эмоциональная направленность произведения происходит тогда, когда автор изображает характеры в их активном проявлении. Идейная установка произведения еще называется тенденцией.

**Идея** литературного произведения **может быть исторически и эстетически правдивой или ложной**. Ложная идея послужила причиной уничтожения второго тома «Мертвых душ», где идеализировались помещики. Исторически правдивая идея гоголевского романа – поэмы высвечивает свинцовые мерзости северных владык, которые представлены в первой части этого произведения. Впрочем, не все писатели сжигают свои творения с ложной идеей, напротив, получают за них хорошие гонорары.

Идея зарождается в опыте литератора и подсказывается ему жизнью, заставляет задуматься над вопросами: «что» писать и «для чего» писать. Не следует заблуждаться в том, что творческий процесс протекает в механической

последовательности: первоначально «**что**» писать, затем «**как**» писать и, наконец, «**для чего**» писать. Процесс этот очень сложный, одни пляшут от идеи, другие от живых картин действительности. Тема – это тот материал, который берется из жизни, но это еще замысел, руда, из которой выплавляется золото. И важнейшим условием этой выплавки надо считать идеологическую температуру, способность писателя переплавить в воображении многие вещи, и тогда из конкретных судебных хроник, из анекдотов, уличных и семейных конфликтных сцен составляются шедевры.

Сюжет знаменитого гоголевского «Ревизора» взят из жизни и литературы. Некий Свиньин в Молдавии поправил свое состояние, выдав себя за ревизора; украинский писатель Г. Квитко – Основьяненко пишет комедию «Приезжий из столицы». В обоих случаях, о которых знал автор «Ревизора», наблюдается **модель самозванства**: в одном примере, конкретное лицо, в другом – литературный персонаж представляют себя проверяющими. Гениальность Гоголя состояла в том, что его, Хлестакова, **принимают** за ревизора. Впрочем, Гоголь постоянно напоминал, что тему ему «подарили», демонстрируя тем самым комплекс неуверенности в своей гениальности. Такими ложными заявлениями он приблизил свое имя к имени авторитетного писателя, думая, что это дает ему литературное бессмертие.

У писателя вырастают под ногами «подмости» в то время, когда он не просто задумывается над тем, что подсказывается действительностью, но когда он этим живет. Идея выплавляется художником из жизненного материала, это не просто мотив, не рассуждение по поводу него. Существует понятие «**нерв искусства**», он начинает пульсировать при наличии любви к своему предмету. Идея художественного произведения, его тема – это носители не только мысли, но и всех ресурсов писательской души. Здесь предстает творец и как мыслитель, и как человек, одержимый этими категориями. В этой связи автор «Анны Карениной» говорил: «Писать надо так, чтобы на кончике пера оставался кусочек мяса», точнее добавим от себя, капля крови художника. И тогда произведение будет вызывать эффект перенесения.

Идея произведения не формируется в готовом виде. Надо искать ее там, где, казалось, ее нет, она может скрываться в глубинах художественной ткани. Из слияния опыта писателя и опыта читателя рождается тот эффект, который заключен в потенциале литературного текста. Это процесс не только слияния опыта читателя и писателя, но еще и внутренний спор, внутренняя полемика читателя с логикой, смыслом идеи, которую писатель стремился воплотить в своей творческой практике.

**Идея – ошибка, Идея – вопрос, Идея – решение вопроса.** Когда происходит расхождение в авторской объективности, тогда возникает **Идея – ошибка**. Так, в «Ревизоре» она связана с намеком на то, что вот приедет настоящий ревизор и все станет на место.

Встречаются случаи, когда читатель не спорит с писателем, но вместе с тем, будучи согласен с ним, идет дальше в понимании смысла произведения. Это называется **Идея – вопрос**. Так, идея «Бориса Годунова» это Идея – вопрос, это трагический конфликт между самодержавием и народом. Наконец,

есть **Идея – решение проблемы**. В данном случае, как и во всех остальных, следует иметь в виду, что Идея – ошибка, Идея – вопрос и Идея – ответ могут быть правомерными в определенных исторических условиях. Природа реализма, как художественного метода, предполагает сущность конфликта и требует от него известного понимания путей его решения. Сама идея должна осмысливаться как категория историческая, самым органическим способом выражающая пафос актуальности. Большой художник является властителем дум своего времени.

**Идея – категория эстетическая**. Отсюда следуют спорные вопросы о ее злободневности. Считалось, что если художник не идет в ногу со временем, то он останется незамеченным. Даже И. Бунин завидовал писателям – современникам, которые были на тот час властителями человеческих дум, но прошла пора и бунинское общечеловеческое начало опрокинуло ложных кумиров своей эпохи. Идея произведения – это категория эстетическая, хотя эстетическое начало зачастую недооценивается современниками. Вопрос об эстетической значимости и конкретно – исторического отражения, проявляющихся в идеи, уточняется и выравнивается не только критиками, но и умным временем.

## **ПАФОС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

**Пафос** (гр. – чувство, страсть) определяется как **страстное воодушевление, сильный подъем духа, при помощи которых постигается истина жизни. Пафос – это глубокая и пристрастная оценка изображаемых событий и характеров**. Г.Н. Пospelов отмечал, что в произведениях натурализма, копирующих действительность, нет пафоса. Ученый считает, что «все виды пафоса возникают первоначально в сознании общества, а затем находят выражение в художественной практике». Слишком социально. Возражение вопросом: всегда ли возможно объяснить «социальным сознанием», например, амурную страсть?

Отечественные теоретики литературы разделяют пафос на следующие разновидности: а) героический; б) драматический; в) трагический; г) сатирический. В эту группу включают еще сентиментальный и романтический пафосы. Категория «пафоса» нуждается в расширенном толковании.

Пафос является продуктом эмоционального переживания и освоения жизни писателем; страсть и сильные чувства становятся результатом «работы» всей художественной структуры, взаимодействия всех смысловых и формальных компонентов.

## **МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ**

*Мировоззрение и эстетическая тенденциозность как категории содержания*

Мировоззрение определяется системой обобщенных взглядов на реальный мир и место человека в нем, на отношение людей к окружающей их действительности и самим себе. Это взгляды, твердая вера в идеалы, нормы поведения, жизненные стремления творческой личности (СЭС, 1987. – С. 811).

Мировоззрение писателя влияет на его творчество, здесь одного таланта недостаточно, художник должен быть сыном своего времени, дышать воздухом лучших прогрессивных и передовых людей. Даже могучий талант может оказаться в кризисе, если народные идеалы не станут кровным достоянием живой мысли. Зная все это, следует помнить о вопросе влияния мировоззрения на формирование творчества художника. Эта область для литературоведения считается одной из кардинальных и принципиальных. И это не удивительно. Ведь именно в данной сфере должно действовать и особенно сказываться, с одной стороны, воздействие материально – экономических сил на художественную практику писателя; с другой, влияние искусства, идеологии, литературных традиций. Здесь отчетливо проступает взаимодействие двух форм познания: теоретической (логическая, научная) и художественной. Мировоззрение составляется у художника понятиями о жизни политической, социологической, нравственной, национальной, идущими из сферы научного осознания мира.

Вопросы о мировоззрении и методе научного и художественного, как о предмете общечеловеческого и социально – исторического характера, переключаются в круг деятельности объективного и субъективного и по праву должны занимать центральное положение в литературоведении и эстетике.

**Функционирование тенденциозности в литературе и литературоведении.** В большинстве случаев в понятие «тенденциозность» вкладывается негативный смысл, однако художественной литературы и критики без тенденциозности не бывает. **Тенденциозность** (лат. – направлять, стремиться) в литературе и искусстве отличается следующими признаками. Она меняет идейную направленность произведения, внушая читателям определенные мысли и вызывает соответствующие эмоции, чувства. В этом значении тенденциозность изменяет или искажает «правильную» идею на «ложную». Такого рода смещения проводятся осознанно. К ложной тенденциозности относятся «лакировка», «очернение», нарочитая идеализация. Однако в «тенденциозности» заложено и позитивное начало.

I. Ложная идея вдохновляет писателя – оппонента на создание полемических произведений. Так, романы Н.Г. Чернышевского и И.С. Тургенева («Что делать?» и «Отцы и дети») становятся идейно – тематической антитезой в творческой практике Ф.М. Достоевского и Лескова («Бесы», «На ножах»), А.Ф. Писемского («Взбаламученное море»), В.П. Ключникова («Марево»), В.В. Крестовского («Кровавый пуф»). Здесь уместно назвать и сугубо тенденциозные жанры, например, ода XVII – XVIII веков.

II. Личные симпатии и антипатии, невосприятие эстетики одного автора другим. В полемику могут вступать даже литературные герои, как это происходит в «Бедных людях»: Макар Девушкин «возражает» М. Гоголю и его герою повести «Шинель». Таких полемических примеров в мировой литературе

достаточно много (особняком здесь стоит украинская литература; очень жаль, что персонажи украинских писателей не читают книг, журналов, газет). В этой полемике действующие лица как бы становятся литературоведами.

III. Вызов на борьбу божественных и небесных сил. Романтические герои состязаются с Богами (Байрон, Шелли, Т.Г. Шевченко), иронически прочитывают библейские сюжеты («Гавриилада»). В конце XX века антирелигиозная тема, которая так настойчиво насаждалась апологетами соцреализма, ушла в тень, писатели и служители культа начинают умнеть.

IV. Тенденциозность может проявляться и в благородном мотиве любви к родине путем ее уничижительного отрицания («Прощай, немытая Россия!»).

V. Ложная патриотическая мысль как фактор тенденциозности порождает историческую и этническую нетерпимость («Клеветникам России», «Полтава»).

VI. Нет основания утверждать, что тенденциозность в художественной литературе только отрицательно влияет на художественность: Эсхил, Данте, Сервантес, Шекспир, Т.Г. Шевченко... абсолютно тенденциозные писатели, что во многом способствовало создавать литературные шедевры. Однако когда автор неумело и прямо высказывает свои взгляды и делает своих героев рупорами идей, художественность в таком разрезе проигрывает. Эстетическая ущербность проявилась в произведениях классицизма и соцреализма, где идеальные персонажи выступают только носителями самой «передовой» идеологии (Л. Арагон «Коммунисты», А. Стиль «Первый удар», П. Павленко «Счастье»...).

**Тенденциозность в литературоведении.** Более всего субъективизмом и тенденциозностью грешат критики.

I. Субъективизм без границ, «без тормозов». Здесь мания величия критика не знает нравственных пределов. Стала крылатой, а в дальнейшем и программной, фраза «неистового виссариона»: «Я не читал его (имярек) произведение, но знаю...»; «Мы не читали «Архипелаг ГУЛАГ», но знаем, что его написал литературный власовец».

II. Тенденциозность критика может строиться на заказном скандале, и тогда используется эффект перевернутого зеркала. Например, повесть Василия Быкова «Мертвым не больно» или роман Олеся Гончара «Собор» оценивались крайне негативно и читатель знал, что это шедевры. Тоталитарные методы руководства критикой извращали природу прекрасного.

III. Тенденциозность как форма замалчивания произведения и имени автора.

Мировоззрение и тенденциозность как эстетические категории могут быть введены в класс **содержания**, а не в разряд **формы**, поскольку они ближе всего стоят к идеологии и пафосу.

## **КАТЕГОРИЯ ФОРМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

*Жанр; сюжет; композиция; поэтическая речь*

Категория формы, и это уже отмечалось, включает в себя такие художественные системы, как жанр, сюжет, композиция, поэтическая речь. Обозначенные составляющие формы имеют отношение преимущественно к строю произведения, его организации, его оформлению.

### **ЖАНР И ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ**

**Жанр (фр. – род, вид) – это сложившийся на протяжении истории литературы тип произведения: писатель создает не прозу или поэзию вообще, а пишет поэму, роман, пьесу, сонет, новеллу. Изменение жанра вносит изменение и в само содержание: ослабляется драматизм, напряженность, катастрофичность ситуации может подменяться лиризмом, которого не могло быть в конкретном жанре.**

**Литературный жанр можно определить как особую систему, которая характеризуется, во – первых, освоением определенных сторон действительности (эпический характер, драматический характер); во – вторых, позицией, формами и путями его функционирования; в – третьих, принципами его построения, системой характера и стоящая за этим характером действительность. Однако ни одно из этих обозначений в отдельности не является определяющим. Важно брать все показатели в их системности, связи между собой.**

Проблема жанров в методологическом плане является наиболее значимой в литературоведческой науке. Вполне убедительной теорией, приложимой к творчеству любого писателя, является концепция, выдвинутая в 1948 году Г.Н. Пospelовым. Вкратце она была изложена в статье «К вопросу о поэтических жанрах», в которой предлагалось ввести для обозначения жанров два признака: **жанровое содержание и жанровая форма.**

**Жанровые формы** литературы – это исторически сложившиеся и продолжающие существовать в иные литературные эпохи «системы поэтической выразительности». К ним относятся эпические (лироэпические) формы. Основными жанровыми формами эпоса Г.Н. Пospelов считает следующие: песня – устная стихотворная жанровая форма; сказка – устная прозаическая жанровая форма; поэма – письменная стихотворная жанровая форма; повесть (в широком значении этого слова – «повествование» вообще) – большая письменная прозаическая форма и рассказ – малая прозаическая жанровая форма.

**Жанровое содержание**, согласно учению Г.Н. Пospelова, представляет литературно – художественный **тип общественной проблематики**, или же в конкретной форме – «принцип познавательной трактовки и идейной оценки характеров».

Первоначальным видом жанрового содержания является **мифологическая проблематика**, которая развивалась в условиях синкретической поэзии и прекратила «свое дальнейшее развитие при переходе общества на новую стадию его исторической жизни». Этой новой стадией становится племенная консолидация, возникновение племенных союзов и борьбы между ними, эпоха появления и становления национального самосознания. Тогда – то и появляется

новая проблематика – «героическая» или, по более позднему определению Г.Н. Пospelова, «национально - историческая». Героическую ситуацию отражал народный «эпос» в своей классической форме (эпосы античной и средневековой литератур, позднее – эпохи больших освободительных войн – Нидерланды XVI в., Украина XVII в. и др.). Национально – историческая проблематика была актуальной для литературы классицизма и завершается в середине XIX в.

С переходом от родо – племенного строя к классово – сословному в обществе появляются и обостряются «этологические» (гр. – этос – нрав и логос – рассказ = изображение нравов) идейные интересы и бытовые противоречия в обществе. Так зарождается нравоописательная (этологическая) проблематика, характерная для басни, сатиры, идиллии, позднее – очерка. Эта жанровая проблематика отражает уровень общественного самосознания и имеет свои корни в сословных отношениях, царящих в обществе.

Наконец, последним основным типом жанровой проблематики Г.Н. Пospelов называет **романическую** (не путать с термином «романтический»), основание для возникновения которой он видит в развитии личного самосознания.

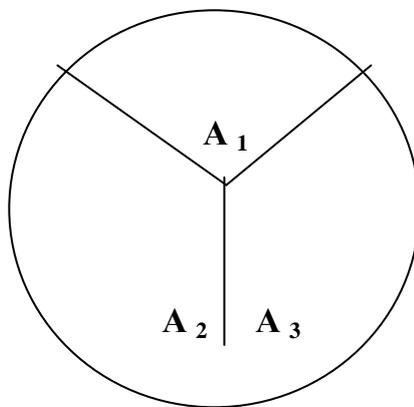
Целостную систему жанровых определений можно получить, соотнеся указанные выше два жанровых измерения – жанровые формы и типы проблематики (жанровое содержание). Так, большая эпическая форма с романической проблематикой получает обозначение «роман», малая эпическая форма с тем же жанровым содержанием определяется как «новелла», большая эпическая форма, нравоописательная по своей основной проблематике (например, «Мертвые души») – «этологическая повесть», и рассказ той же нравоописательной проблематике (например, большинство «Записок охотника» Тургенева) называется «очерком».

И все – таки для университетской учебной программы пospelовская теория жанров сложна и полемична. Именно поэтому оптимальной сохраняется традиционная концепция жанровых форм, зарождающихся и функционирующих в родовых сферах. В эпосе – героическая поэма, роман – эпопея, роман с разными тематическими обозначениями, повесть, рассказ, новелла. В лирике – жанры западной (элегия, ода, сонет...) и восточной (газель, рубаи, касыда, хокки, танки...) поэзии. Свое место в лирическом роде занимают и сюжетные стихи (лиро - эпика): поэма, баллада, басня, романс... В драме значатся трагедия, комедия, драма и другие разновидности.

На раннем этапе своего творчества Роман Якобсон предпринимал попытку установить природу литературных жанров при помощи грамматических категорий. Ученый обнаружил, что лирические жанры организуются за счет первого лица, единственного числа, настоящего времени. Относительно эпических форм, то они выдержаны в третьем лице, прошедшего времени. Жанровая концепция Романа Якобсона ориентирует литературоведческие категории на лингвистическую морфологию и сферу мировоззренческую, однако, эта теория не привлекла к себе внимания и не подверглась дальнейшей разработке.

Американские теоретики литературы Р. Уэллек и О. Уоррен отмечают факт отказа современных теоретиков «от разделения на прозу и поэзию и представляют изящную словесность в виде прозы (куда входят роман, рассказ и эпопея), драмы (сюда входит как драма в прозе, так и в стихах) и поэзии (приблизительно соответствующей античной «лирической поэзии»)). В XX веке теория жанров в большей степени исследует «внешнюю» форму, нежели «внутреннюю». Р. Уэллек и О. Уоррен особо **выделяют композицию произведения в качестве значимого жанрообразующего формального элемента**. При этом обосновывается факт существования необычной категории, названной американскими учеными «**чистотой жанра**», сочетающей в себе стилистическую выдержанность, единство эмоционального строя, сюжетного и тематического единства. «**Чистота жанра**» должна **сохраняться за счет «памяти жанра»**. Категории «**ожидание жанра**» и «**ожидание материала**» также сами ищут писателя.

Зарубежные литературоведы предлагают собственные структуры литературных жанров. Язык структур выгоден в том смысле, что в лаконичном чертеже или рисунке заложена достаточно полная информация, позволяющая почти наглядно понять суть проблемы, отказываясь от излишнего многословия. В качестве примера можно сослаться на жанровую модель Дж. Тернера, сотрудника Индианского университета. В своей статье «Морфология баллад о «верной любви» Дж. Тернер утверждает, что жанровая структура баллады любого типа может быть выражена следующей схемой:



В балладном жанре  $A_1$  является исходной функцией, намекающей на трагическую любовь;  $A_2$  – трагическое развертывание действия;  $A_3$  – функции трагической развязки. **Круговая структура** выражает подчиненность всех функций баллады центральному символу печальной судьбы, которая управляет жизнью людей, обрекая их на страдания и смерть **даже при самой верной любви**. Любовь делает смерть неизбежной; развязка предreshена уже в исходной ситуации.

Жанровые признаки баллады: сюжет – тема жестокости – фантастический элемент – балладная тайна – трагедия – сверхъестественное – числа как система образов – символов – парадоксальная развязка. При изучении любых жанровых форм необходимо ориентировать студентов на создание собственных структур.

Такого рода опыт позволяет выработать навыки на составление не только жанровых моделей.

## СЮЖЕТ И ЕГО СПЕЦИФИКА

**Сюжет** (фр. – предмет, содержание) как эстетическая категория. Сюжет принято определять как систему, связанных между собой и последовательно развивающихся, непременно имеющих свою завязку и развязку событий, составляющих смысл эпического или драматургического произведения. Отсюда возникает возможность легко отличить тип сюжетного творения от бессюжетного.

Произведения сюжетные поддаются пересказу, потому что действия эти имеют определенную логическую последовательность, они к чему – то ведут, а их внутренняя тема попутно комментирует суть тех или иных явлений. Бессюжетные тексты лишены событийного каркаса, в этом случае нет цепляющихся друг за друга развертывающихся поступков. Поэтому пересказывать здесь нечего.

В эпических формах с ослабленным сюжетом, где событийная канва стерта, функционируют эпико – лирические жанры, сочетающие в себе элементы двух литературных родов.

Сюжет – это не калейдоскоп, не карусель, а определенный логико – событийный ряд. Иногда может заявить о себе и «карусель», если этого требует логика, но в принципе в данном месте всегда действует логика, всегда работает система, цепочка, где одно звено хватается за другое, в результате завязка, развитие действия, начало и конец составляют важнейшие элементы сюжетной логики. Иногда начало вроде не похоже на финал, но всегда они открывают и замыкают событийную часть произведения.

Кульминация в системе сюжета фиксирует факт совершающегося перехода из одного качества в другое, указывая, что начало идет к развязке. У каждого персонажа имеется своя кульминация: Иван Иванович и Иван Никифорович будут двигаться в сторону кульминации до тех пор, пока они будут ссориться по пустякам. В этом суть явлений, его глубочайший такт, возникший на пустом месте, из – за гусака. А в «Старосветских помещиках» убежала серенькая кошечка, и вот тут все и пошло. Вроде ничего не свершилось, но, однако, читатель иначе относится к старичкам после их смерти. Это милые, добрые, но, к сожалению, небокоптители. Впрочем, не исключается, что это вариант украинских Ромео и Джульетты в старости. Украинский характер переносит титанические трудности, но споткнется и сломается на пустяке, на трубке, на люльке («Тарас Бульба»), на гусаке или кошечке. Тот же Гоголь открыл тайну души северного славянина, характер которого отличается необыкновенной гибкостью, он не ломается. В гротескном плане тип этнической неповторимости олицетворяет, например, Ноздрев. Его секрет также сводится к двум функциям: поцеловал, затем ударил, снова поцеловал... Очередность натиска может меняться, но уникальная приспособляемость продвигает его к цели.

Отличие двух этносов писатель установил и на интуитивном уровне мотива семьи: статика (юг), динамика (север). Украинская планета приходит в упадок, она подталкивается колониально–крепостническими обстоятельствами к гибели. Так, у милых старичков («Старосветские помещики») нет детей; в «Тарасе Бульбе» герой теряет сыновей и гибнет сам; «сирота» Хома Брут не успел создать свой род. В этот контекст вписывается и биография самого писателя. И, напротив, герои «северных» произведений Гоголя имеют семьи, даже «прорехе» Плюшкину не угрожает родовое забвение. Гоголь так же с грустью наблюдал и поведал читателям о том, как толпами «малоросы» за пять минут сами себя русифицируют, меняют фамилии (фамилия – герб прарода), а москвит никогда не утратит своей идентичности. И таких этнических антитез в генезисе и действительности наблюдается легион.

Событийная основа произведения для того и развертывается, чтобы менять первоначальное впечатление и отношение читателя к предмету изображения.

Переход события от завязки к развязке предполагает наличие художественного обоснования, мотива. Иногда таким мотивом становится конфликт. В сюжете есть своя логика, напоминающая раскручивающуюся пружину, так вот стягивающей силой выступает противоречие, конфликт. Сюжетная логика состоит в обоснованности развертывания и продолжения противоречий. Неразрешимые проблемы приводят к гибели или духовной опустошенности героев, создавая образец трагического действия. Иногда сюжет относится к толчению воды в ступе: и начало имеется и конец есть, а художественной логики в развитии событий нет.

Закон сюжета требует необходимость, последовательность изображения действительности, однако формой проявления необходимости может быть и случайность. Когда Тарас Бульба убивает своего сына – это непредусмотренный факт и художник мог бы отказаться от него, но именно такой должна быть «закономерная» случайность. Без нее нельзя представить трагедию войны.

Сюжет – это связь противоречий, симпатий, антипатий, взаимоотношения людей, истории роста и организации того или другого нрава. И в этом нет ничего парадоксального. Все действия как бы опрокидываются в строй темперамента, события движут характеры. Правда, бывает и так, что совершается поступок вопреки всем усилиям природы. Иногда прерывается рассказ о происшествии, но оно не заканчивается. Это видимое разрешение взаимосвязей между характерологическим и собственно логическим чаще всего наблюдается в детективном жанре. Задача литературы – быть живым и трепетным зеркалом, поэтому **если возникает вопрос, какое определение сюжета правильно, ответ будет в пользу сюжета – характера и сюжета – события.** Когда говорят о единстве характера и события как об основе основ сюжета, то можно вспомнить и о том, как распознается эта категория в книге Ефима Добина «Жизненный материал и художественные сюжеты». Автор называет ее концепцией действительности, заставляющей вращать характеры и события друг в друга, как реальный материал превращается в художественный,

как писатель жертвовал одной правдой в пользу другой. Иногда факты обманчивы, потому что в жизни существуют **случайность** и **объективность**.

**Сюжет – это концепция действительности.** Жертвуя правде факта, создается правда жизни. Точно также бывает и в литературе, когда сюжет «снимает», отделяет, находящуюся сверху жизненную основу, сочиняет собственный мир. В действиях, построенных по схемам **треугольников**, сводить все события к этой модели никак нельзя, поскольку это явление конкретно – историческое и вместе с тем индивидуально – неповторимое. Если говорить, например, о романе «Анна Каренина» или произведениях других классиков, то тут имеет место амурный треугольник, однако в него вместились целая эпоха и сам писатель. Каждый сюжет повторяет пройденное, но «снимает» его, ибо всякий раз здесь проявляется нечто единственное и по своим качествам, исключительное.

**Сюжет исконно историчен**, из этого надо начинать разбор данной литературоведческой категории. Роль фактора историзма отчетливо обнаруживается в произведениях писателей – реалистов, создающих типические характеры героев, действующих в соответствующих условиях. Вот почему глубоко ошибочно при анализе этой категории сводить идейно – художественную функцию к бродячим мотивам, переходящих от эпохи к эпохе, от писателя к писателю. Надо обращать внимание не только на неповторяемости событийных ходов, но и на то, как статичная схема «снимается» вместе с перекличками, творческими диалогами, и кардинально расходится с сюжетной основой. И сделать это удастся, когда сюжетный костяк рассматривается не как нечто несамоцельное, унаследованное, механическое, но творческое переосмысление таких элементов, которые работают на создание художественного целого.

**Внесюжетные элементы.** В художественное произведение могут включаться отступления, идущие от автора, философские и публицистические зарисовки, все это наиболее распространенные и частные случаи, и называются они внесюжетными элементами. Все зависит от того, какой тональности произведение создано художником. Есть художественные сочинения, где все действия непосредственно сращенные с отклонениями; имеются творения, напротив того, в которых событийный каркас сведен до минимума. Детективная литература отличается острым сюжетом, в другом случае можно назвать произведения, созданные в лирической тональности. В последнем примере многое покажется чем – то внесюжетным, однако заключение такого рода не должно быть поспешным. Нельзя все – таки сводить собственно – сюжетное к собственно – событийному. В рамках художественного текста допустимо установить то, что из собственно – событийного выделяются элементы, причисляемые к внесюжетным системам. Эта проблема не осознавалась и решение ее происходило от случая к случаю. Вопросы лиризованного сюжета в лирической прозе воспринимаются с первым движением. Иногда, характеризуя внесюжетные элементы, отличают, что они поддаются изъятию из художественного целого, не нарушая его, не вызывая ощущения пропуска в повествовании, в развертывании действия. Так,

неискушенному читателю «Мертвых душ» позволительно пропускать те страницы, где имеются лирические отступления. Внесюжетные элементы создают видимость поворота темы и являются антитезой основной сюжетной линии.

**Имеется еще одна разновидность внесюжетных элементов – использование писателем вводных слов.** А у них как раз и содержится очень важная авторская субъективность. Или другой пример: весенний пейзаж отнюдь не нейтрален в понимании смысла и символа вещи, как не нейтрален мокрый снег. Эти внесюжетные элементы нельзя пропустить или игнорировать. Всякое художественное целое органично и совершенно, это живой организм, в том числе и внесюжетные в нем элементы.

**К внесюжетным событийным схемам относятся описательные характеристики персонажей, изображения места и времени их жизни, разного рода «вставные» конструкции или рассказы типа «Повесть о капитане Копейкине» или «Легенды о Великом Инквизиторе».** Внесюжетные элементы лишены заметной событийности, они малоинтересны для читателя, но важны для исследователя.

**Сюжетные линии.** Эти явления связаны с событиями, при помощи которых раскрываются моменты формирования характера и истории жизни героя. Имеются **однолинейные** и **многолинейные** сюжеты. Речь здесь должна идти об одноуровневом и многоуровневом наложении текста. Принято считать, что в романе используются разветвленные событийные линии, а в рассказе и повести функционирует одномерный сюжет, но это ошибочное мнение. Примерами многослойности малой прозы могут служить «Снега Килиманджаро» или «Кошка под дождем» Э. Хемингуэя, рассказы У. Фолкнера («Роза для Эмили», «Засушливый сентябрь»).

**Сюжеты бывают открытого и закрытого типов.**

**Сюжет открытого типа.** Античная и средневековая литературы Запада и Востока отдавали предпочтение открытому типу сюжета. Он отличается тем, что действие состоит из отдельных независимых и не влияющих друг на друга эпизодов, отдельных происшествий. В качестве примера можно привести «Сказание о подвигах Геракла». Здесь каждый эпизод изображает очередной подвиг героя, и каждая картина предстает в своем завершенном виде, от них не зависят последующие и не сказываются предыдущие. Такого свойства **событийная цепочка самостоятельных эпизодов и называется открытым сюжетом.** Геракл совершил 12 подвигов, а мог бы осуществить и 7 и 40 героических деяний, и конструкция произведения от этого не меняется. Тут важно только наличие магического числа 12.

В сюжетных произведениях открытого типа допускается (условно) как прибавление, так и уменьшение количества эпизодов (событий), а любая перестановка этих эпизодов (событий) существенной роли не играет. То, что было начальным эпизодом, может попасть в середину или в конец повествования, и наоборот: концовка может стать начальным эпизодом и это не отразится на общем смысле произведения и характеристике его героя.

В приведенном примере о подвигах Геракла никакая комбинация эпизодов не отражается на сути этого сказания. Не нарушаются и понятия о Геракле: перед читателем предстает сильная личность, способная на фантастические поступки и постоянно их совершающая.

Сюжеты открытого типа используются писателями в разные литературные эпохи. Это «Золотой осел» Апулея, «Рыцарские романы», «Тысяча и одна ночь»...

**К открытому типу сюжета примыкают произведения, система событий которых построена по модели линейного или хронологического изложения материала. Это так называемые «семейные хроники», рассказывающие о рождении, детских годах, юности, старости и кончины героев.**

**Сюжеты закрытого типа. В произведениях с закрытым сюжетом нельзя ничего ни убавить, ни прибавить, тут невозможно совершать перестановку без того, чтобы не изменилась суть произведения или характер героя. Замкнутый или закрытый характер сюжета определяется наличием в нем обязательного пронизывающего все действия конфликта. Здесь каждый эпизод, каждое ключевое событие, даже каждый поступок представляют собою какой – то шаг в развертывании этого единого конфликта.**

Если в открытом сюжете любой эпизод сам по себе не зависит от предшествующих, не влияет на последующие, то в произведении с закрытым сюжетом есть взаимодействие и органическое сцепление картин, при которых начальный текст и может быть только в начале произведения, а конечный – только в финале.

Сюжеты закрытого типа также имеют несколько разновидностей. В литературе XIX – XX веков художественного совершенства достигли **сюжеты ретроспективного и проспективного** типа повествования (воспоминание о прошлом – ретроспектива; выходы из настоящего в будущее – прием проспекции) (См.: Михайличенко Б.С. Художественная перспекция и ее функции в романе В. Пикуля «Фаворит» // Филологические исследования. – Самарканд: СамГУ, 2008. – С. 37 - 41).

Отдельные разделы занимают произведения с дневниковыми, эпистолярными, документальными способами изложения, детективные сюжетные схемы. Встречаются так называемые «наслаивающиеся» (бинарные) сюжетные модели, своеобразные сюжеты – аппликации (например, роман А. Камю «Посторонний»). Здесь излагается событие (Мерсо, его мать, Мари, сутенер Раймон, марокканка, арабы, старик Саламано и его собака), а затем оно прокручивается сквозь призму судебного разбирательства и добавляется приговор Мерсо.

Иногда писатели создают сюжет, который подчиняется геометрическим фигурам. Так, в повести Антуана де Сент – Экзюпери «Маленький принц» событие идет по кругу планет, на которых побывал герой. Здесь же прочерчивается сюжетная линия от пункта А до пункта Б, по которой следует

летчик почтовой авиации. И, наконец, вставные наивные рисунки, составляющие самостоятельный рассказ.

**Сюжетные элементы: пролог, экспозиция, конфликт, кульминация, развязка, эпилог.** В закрытом типе сюжета могут функционировать еще и факультативные, необязательные элементы.

**Пролог (гр. - предисловие).** К приему «предисловия» обращались древнегреческие драматурги, авторы Средневековья и эпохи Ренессанса. Пролог выполняет роль введения в главную часть произведения. В художественном отношении он не связан с развивающимися действиями. Аналогичную функцию этот элемент осуществляет в художественной прозе. Писатели XX века полностью отказались от этой сюжетной архаики. «Пролог» в большей мере тяготеет к драматургии.

**Экспозиция (лат. – объяснение, изложение) является вводной частью произведения, которая начинает раскручивать сюжетное повествование; обычно она предшествует завязке и конфликту.** Иногда экспозиция расширяется, увеличивается и тогда говорят, что это пролог. Встречается так называемая «задержанная» (запаздывающая) экспозиция, которая и создает условия для завязки. Такая «задержанная» экспозиция функционирует в «Мертвых душах». Лишь где – то в конце первого тома рассказывается о детстве и юности Чичикова.

**Конфликт (лат. - столкновение) обозначает в сюжете линию противоборства идей, характеров, личных и социальных интересов. Под литературным конфликтом понимают не только столкновения людей, но и всякую противоположность, любое противостояние в происходящем действии.** Так, в «Ревизоре» Гоголя за проверяющего принимают Хлестакова. С этим обстоятельством связаны дальнейшие поступки героев. А он никакой не ревизор, совершенно посторонний человек. Это тоже понимается как конфликт. Начало конфликта, его зарождение именуется **завязкой** сюжета. Это своеобразный и логически оправдывающий переход.

Конфликт и только он определяет то, что надо считать в данном произведении завязкой, кульминацией, развязкой, а уже из них вытекает понимание того, есть ли здесь экспозиция, имеется ли пролог, что именно следует считать развитием действия. В том же «Ревизоре» Гоголя в соответствии с принципами конфликта, завязкой считается эпизод, когда два «городских будильника» (Бобчинский и Добчинский) являются к городничему и заявляют, что ревизор уже здесь и остановился в местной гостинице. С этого момента начинается конфликт, впрочем, можно возразить, что исходной точкой завязки является письмо – предостережение, которое получил городничий. Оно – то и подтолкнуло на поиск инкогнито проверяющего. Однако собственно конфликт связан с новостью «двух будильников». Герой принят за ревизора со всеми вытекающими последствиями. Чиновники города, во главе с городничим, стараются обезопасить себя, всячески угождая Хлестакову. Дело доходит до того, что когда Хлестаков говорит о том, что он «издержался» в дороге и не может ли кто –нибудь занять ему, все бросаются к деньгам, думая про себя: какой же это ловкий взяточник, берет под видом якобы взаймы.

**Завязка конфликта.** Согласно учению Л.И. Тимофеева, завязка является началом противоречия (конфликта), составляет основу сюжета, определяя следующее развитие действия произведения. Известны две разновидности **завязок**: 1) заметно мотивированная, она появляется в экспозиции как логически последовательна и понятна; 2) завязка внезапная, неожиданная, немотивированная, что придает сюжету динамику в развитии действия.

3) Завязка второй разновидности создает впечатление таинственности, загадочности (Бальзак «Шагреневая кожа»). 4) Можно выделить завязку, которая развивается медленно, с настроением скуки и страха, но затем стремительно движется к откровению («Смерть героя» Р. Олдингтона). Иногда завязка обосновывается заглавием произведения. Например: название «Ревизор», полученное письмо – предостережение о приезде ревизора, затем сообщение «двух будильников» о приезде лжереvizора, письмо Хлестакова, наконец, пришло известие о приезде настоящего ревизора. Название завязки трансформируется в лейтмотив.

Каждое сюжетное произведение строится на конфликте. Специфика его обуславливает содержание, построение, расстановку персонажей и всю образную систему. Иногда термин «конфликт» подменяется синонимом «коллизия». Согласно специфике литературных родов, конфликты разделяются на эпические, лирические, драматические.

Литературный конфликт является самостоятельной категорией. В 40 – е годы XX века существовала **теория «бесконфликтности»**. Произведения, созданные по этой схеме, утверждали особую форму противоборства «хорошего» с еще «лучшим». Имеется целый комплект разновидностей конфликтов: семейно – бытовой, социальный, религиозный, национальный...

**Кульминация** (лат. - вершина) как элемент сюжета обозначает **узловую точку напряжения в развитии событий**. Кульминацию еще называют «катастрофой» (гр. – поворот, переворот). Высшая точка развития действия, художественная внезапность, влекущая за собой гибель героев, подготавливается всем ходом системы событий. Писатели не придерживаются строгой симметрии, художественная «вершина» может размещаться в разных эпизодах текста.

Обратимся вновь к «Ревизору». Здесь кульминацией, вершиной усилий чиновников, как им представляется, становится сватовство Хлестакова. Они считают, что если он породнится с нашим начальством, то уже результаты «ревизий» будут обязательно благоприятными. Этот момент, когда Хлестаков делает предложение дочке городничего, и является кульминацией.

Все обстоятельства от завязки до кульминации становятся приметой развития действия. Обычно после кульминации очень быстро происходит разрешение конфликта. И действительно, в «Ревизоре» только было чиновники обрадовались, что они уже обезопасили себя от проверок, как тут же выясняется: а) из вскрытого письма Хлестакова своему приятелю, что он никакой не ревизор; б) от прибывшего жандарма, что настоящий ревизор требует их всех к себе. Все ошеломлены и застывают в растерянности, что становится заключительной «немой» сценой всей пьесы. Это и есть развязка.

**Развязка как сюжетная структура намечает исход событий в решении центрального противоречия.** Развязка определяется завязкой. Развязка может быть: а) логическим выражением завязки; б) ложной, привнесенной извне; в) примером мотивированной развязки можно назвать повесть Ю. Яновского «Всадники»; г) иллюстрацией внезапной, механической развязки служат античные трагедии, где все противоречия разрешаются вмешательством в земную жизнь олимпийских вершителей судеб (Бог из машины).

Современная теория литературы параллельно использует термин «концовка», эта номинация применяется для обозначения эпилога, развязки, морали (в басне), пуанты (конечной паузы в стихе).

**Эпилог (гр. – «после» + «слово» = послесловие) почти всегда следует за развязкой. В эпилоге сообщается о дальнейшей судьбе героев после изображаемых событий.** Зачастую к этому элементу обращается американский кинематограф, предваряя послесловие точными сведениями: «Прошло столько – то лет...». Эпилогические формы использовали авторы «Преступления и наказания», «Отцов и детей»...

## КОМПОЗИЦИЯ

**Композиция (лат. – составление, связывание) литературного произведения обозначает мотивированное расположение элементов художественного текста. Композицию часто отождествляют с системой образов и структурой художественного целого.** Иногда вместо слова «композиция» литературоведы употребляют понятия синонимического порядка – «архитектоника», «построение», «конструкция», «структура». **Композиция делится на две разновидности: внешнюю и внутреннюю.**

**Внешняя композиция состоит из томов, частей, глав, разделов, текстовых зазоров. В идеале названные элементы должны отличаться соразмерностью, симметрией, однако писатели, кроме Данте («Комедия» = «Божественная комедия») и Боккаччо («Декамерон»), не слишком задумываются над этим вопросом, хотя чувство пропорции и художественной меры играют свою позитивную роль, поскольку бывает и так, что отдельные главы или части могут печататься как вспомогательные произведения.** Например, главы лермонтовского «Героя нашего времени» публиковались отдельно в качестве персональных повестей.

Таким образом, внешняя композиция должна отвечать художественной соразмерности, одинаковой по объему, обладать при этом конструктивной оригинальностью и эстетическим совершенством.

**Внутренняя композиция произведения. Она строится по правилам художественной логики, ее созидательными элементами являются повторяющиеся картины, эпизоды, мельчайшие детали.** Остановим внимание на то, как работает микродеталь «колесо» в повествовательной структуре «Мертвых душ» Гоголя. Эта деталь создает важный смысловой план и внутреннюю связь событийной системы произведения. На первой же странице романа – поэмы пьяные мужики смотрят на чичиковский экипаж и

обмениваются пьяными репликами о том, насколько далекую дорогу способно выдержать это «колесо»: до Москвы, пожалуй, доедет, а до Казани – нет. Потом, через немалое число страниц Чичиков вынужден поспешно уезжать, когда распространились слухи о скупке «мертвых душ». Он приказывает запрягать лошадей, но оказалось, что это невозможно: сломалось колесо и требуется ремонт, а этого времени было достаточно на арест героя. Таким образом, «колесо», о котором толковали два пьяных мужика, в системе внутренней композиции откликнулось в драматическом эпизоде. Оно действительно «доехало» и «не доехало». Бричка Чичикова то и дело переворачивается, ломается. Эта колесница авантюриста противопоставляется в конце первого тома «Птице - тройке», которая мчится неудержимо и невесть куда, и народы ей уступают дорогу. Чичиковская бричка превратилась в «Русь - тройку», и кормчим, согласно откровению одного из шукшинских героев, является кучер Селиван!

Приемы внутренней композиции широко используют писатели XX века. Классическим образцом можно считать повесть Э. Хемингуэя «Старик и море», которая буквально соткана повторяющимися словами, эпизодами, картинками. Исключительно высока частотность слова «старик», что превращает рыбака Сантьяго в библейского мудреца. В таких случаях принято говорить о лейтмотивном принципе построения композиции.

Важным способом создания внутренней композиции является **антитеза**, прием противопоставления. И в первую очередь это применимо к системе образов, точнее, к расстановке в тексте персонажей, что именуется группировкой образов. Самая традиционная группировка строится по принципу нравственного деления героев на носителей добра и зла. Так, в «Капитанской дочке» противопоставлены Гринев – Швабрин, здесь антитеза просматривается и на уровне «говорящих» имен. Эти персонажи резко расходятся по линии поступков и помыслов. Антиподами являются **царица-самозванка и государь – самозванец**.

**Другой принцип построения внутренней композиции связан с синтаксическими фигурами сопоставления и противопоставления. Рассматриваемые пары образуют параллели не только в моральном, но и в психологическом плане.** У того же Пушкина сказано об Онегине и Ленском как о натурах противоположных, но вовсе не в моральном значении, а в смысле характеров, в психологическом отношении. Онегин – человек разочарованный, изверившийся в ценностях жизни, ничего хорошего от жизни уже не ожидает, а Ленский, будучи молодым и восторженным романтиком и мечтателем, с иронией смотрит на жизнь, как говорится, сквозь розовые очки. Иногда сопоставительный параллелизм персонажей доходит почти до тождества, до абсолютной одинаковости. Таковы у Гоголя Добчинский и Бобчинский.

Композиционный параллелизм прослеживается и на уровне идеальных героев. В «Песне о Роланде» Оливер (Оливье) и Роланд сопоставляются и противопоставляются одновременно как выразители рыцарской чести.

**В системе внутренней композиции встречаются противопоставления ложного свойства.** Внешне персонажи вроде бы образуют оппозиционное

поле, а по существу перед нами параллелизм. Таковы герои Гоголя из «Повести о том, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович». Автор во всем оттеняет их друг от друга, даже в чертах внешности, а по существу это два одинаково бездуховных, злых украинских обывателя и даже контрастные внешности оказываются тождеством: у одного Ивана голова напоминала редьку хвостом вверх, у другого – ту же редьку, только хвостом вниз.

Начиная со второй половины XIX века в мировой литературе стала внедряться **«музыкальная композиция»**, где законы построения музыкального произведения (контрапункт, лейтмотивы, симфонизм) стали использоваться в художественной литературе. Таков, например, «джаз - роман» Ричарда Олдингтона «Смерть героя» или роман «Контрапункт» Олдоса Хаксли. Впрочем, такие приемы уже встречались в творчестве Гофмана. Появляются произведения, озаглавленные жанрами музыкального искусства.

В организации композиционной структуры используются разнообразные модели, влияющие на динамику развития событийной основы. Умелое владение художественной **ретардацией** (лат. – запаздывание, замедление) позволяет интриговать читателя. Здесь драматические события прерываются за счет описаний природы, обращения к памяти прошлого, философских раздумий. Данный тип композиции успешно используется в кинематографе (в сериалах), что позволяет держать зрителя в напряженном ожидании.

**Финалы сюжетных произведений и их конструкции.** Эта тема в равной мере относится и к сюжету, и к композиции. При этом она возводится в самостоятельную литературоведческую категорию.

**Имеется несколько характерных типов концовок. Самыми распространенными являются печальные (трагические) и счастливые (хэппи энд) финалы. Встречаются финалы – умолчания, но они предсказывают драму в будущем:** «Немая сцена»; «Народ безмолвствует» (отметим, что последнюю формулу автору «Бориса Годунова» подарил Николай I). В литературе XX века был создан финал, удовлетворяющий всех читателей. Так, в романе Джона Апдайка «Давай поженимся» одни читатели считают, что Салли и Джерри поженились и довольны таким разрешением коллизии, другие, напротив, убеждены в обратном, что эти герои возвратятся в свои семьи.

Теоретики литературы наиболее всесторонне изучили финалы **незавершенного типа**. Здесь можно привести целый ряд примеров: «Дон Жуан» Байрона, «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Что делать?». Как правило, авторы учебников по литературе легковесно объясняют причины незавершенных текстов, ссылаясь в основном на биографические обстоятельства: а) писатель не успел закончить произведение по причине своей кончины; б) по цензурным соображениям были поставлены многоточия. Такого свойства обоснования нельзя считать убедительными, поскольку затрагивается проблема сугубо эстетическая. Сам материал («чистота жанра», «память жанра» и «память сюжета») начинает диктовать писателю «подсказку»: писать дальше нет смысла, именно тут надо прервать многословие, иначе затем пойдет измышление, художественная ложь. В незавершенности повествования имеется

своя логика прекрасного, логика обрыва струны на самой высокой ноте. Художественная правда вполне может сопротивляться творцу.

**В истории литературы встречаются финалы, когда «незаконченное» произведение одного автора продолжает другой.** Так, В. Брюсов становится преемником «Египетских ночей»; Олег Сидельников в романе «Нокаут» реконструирует судьбу Остапа Бендера, ставшего управдомом. Такие опыты предпринимались еще в эпоху Средневековья. Вспомним, «Роман о Розе» Гильома де Лориса и Жана де Мена.

Пристальное внимание к поэтике финалов уделяют филологи США. Так, Р. Левин рассматривает значение концовок в структуре пьес У. Шекспира. Филологи Лос Анджелоса в 70 – е годы XX века стали издавать сборники, посвященные проблеме завершения повествования («Narrative endings. – Nineteenth – century fiction. – Berkeley. – Los Angeles, 1978, vol. 33, № 1ю – P. 1 - 158»).

## ФАБУЛА

**Фабула, как разновидность сюжета, или Самостоятельная литературоведческая категория?**

**Фабула** (лат. – басня, пересказ) обозначает **повествовательные** жанры – басня, рассказ, новелла, шванки. Аналогичное понимание термина сохранилось и в последующие литературные эпохи. Так, в Средневековье получил распространение стихотворный рассказ сатирического характера «фаблио».

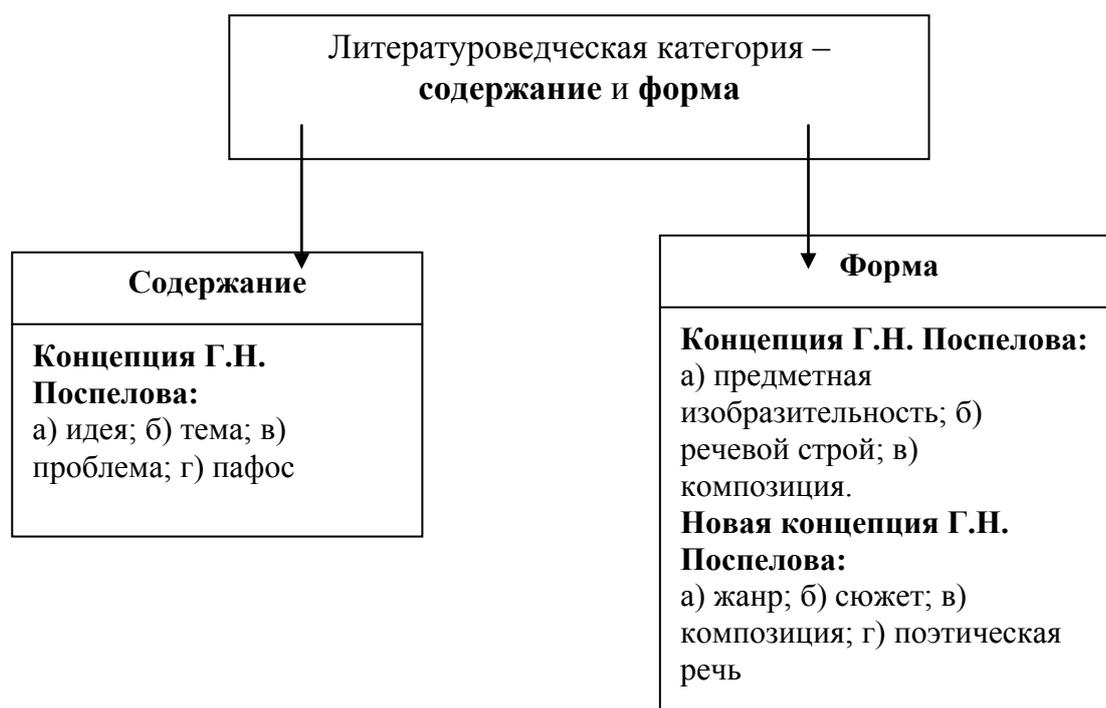
В науке о литературе «фабула» характеризуется последовательным изложением событий, приключений, случаев. При этом одни ученые отделяют фабулу от сюжета, указывая на отличительные признаки: сюжет – это готовый смысл текста, а фабула в нем – краткий рассказ о каком – то событии; сюжет должен распознаваться новизной, а фабула сохраняет традиционность; сюжет – канва текста, а фабула – узор, рисунок в системе действия; сюжет – «скелет», конструкция, а фабула – ткань, одевающая его кости. Выделяются при этом три типа фабульных ходов: а) подготовка к событию; б) собственно событие; в) после события (результат). Каждый событийный элемент фабулы ликвидируется либо в самом материале (нулевой результат), либо гасится сюжетом. Финалы фабул всегда открытые (эффект случайности), развязка (финал) парадоксально объясняет и освещает все предшествующие эпизоды.

Фабула отличается умеренным объемом повествования, сюжет, напротив, создает большое событийное поле. Категории сюжета и фабулы характеризуются временными блоками. Так, в рассказе Э. Хемингуэя «Снега Килиманджаро» фабулой, согласно сторонников этой теории, является событие нескольких дней (две недели) из жизни отдыхающих в Африке американцев – Гарри и его жены. Сюжетное время рассказа охватывает десятилетия, оно включено в систему ретро – памяти умирающего Гарри. Категория времени определяет границу между сюжетом и фабулой: а) сюжетное время – основной повествовательный круг; б) фабульное время вмещается в сюжетный цикл:



В теории литературы доминирует противоположная точка зрения о концепции фабулы. Большинство литературоведов рекомендуют отказаться от понятия «фабула», полностью заменив его термином сюжет. **Фабула**, если и не исчерпала свою эстетическую значимость, несомненно, утратила научную актуальность.

Подвести итог о категории «содержания и формы» позволит следующая схема:



Идейно – тематическая основа не существует сама по себе. На нее работает все и вся, потому что закон организует единство содержания и формы, закон сцепления между речевыми элементами и сюжетом.

## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

### ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОДАРЕННОСТЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ШЕДЕВРЫ

*Гений, талант, заурядность, эпигон, графоман, плагиатор, шедевры, «женская литература» и «женское литературоведение»*

Литературоведение, исследуя тайну художественной одаренности писателя, выделяет из множества творческих личностей классиков (писателей на все времена), предпринимает попытку выстроить поясняющую типологию. В 1880 г. Л.Н. Толстой говорил: «По моей градации идут сначала дурные поэты. За ними посредственные, недурные, хорошие. А затем – бездна, а за ней – «истинные поэты»».

### ГЕНИЙ

**Гений** (лат. – в древнеримской мифологии дух – покровитель, бывает и злой дух) – высшая степень творческой одаренности (Словарь иностранных слов. – М.: РЯ, 1988. – С. 121). «Ceni – hochbegabter Mensch mit owssergewohuk, schopfer. Produktivitat» (Bilexikon A bis Z in Einem Band). – Leipzig, 1981. – S. 325».

**Учение Дюбо о гениальной личности.** Термин «гений» и его смысловое значение широко использовали немецкие теоретики романтизма, однако эта категория становится предметом пристального внимания уже в XVIII веке. Французский просветитель Жан – Батист Дюбо (1670 - 1742) посвящает этой проблеме главу «О гениальности вообще» в книге «Критические размышления о поэзии и живописи» (М.: Искусство, 1976. – С. 277).

**Гений – дар природы.** Дюбо считает, что гениальность является врожденным качеством, которое тесно связано с творческой практикой: «Мы называем гениальностью способность, полученную человеком от природы, благодаря которой он легко делает то, что другие делают плохо, даже прилагая большие усилия». Гениальная личность идеальна, возвышена, отличается «благородными сердечными чувствами», обладает «дальновидностью» и умением оценить собственный интеллектуальный потенциал.

**Гений и его учитель.** Французский ученый приходит к выводу, что гений не нуждается в наставниках, подтверждая свою мысль тем, что практически никто из сверходаренных людей не помнит своих учителей, их имена не держатся в памяти.

**Целенаправленность гениальной личности.** Гения невозможно смутить неудачами, он «не бывает обескуражен тем, что его первые побуждения остаются безрезультатными; он упорствует, торопит, понукает и, наконец, добивается своего, несмотря на рассеянность, его никто не принуждает к умственной деятельности».

**Тайна рождения гения, его детство и отрочество.** Здесь необъяснимым образом соединяются природа и благоприятные семейные условия. Окружающие обстоятельства напоминают тест для пловца, где «слабый потонет, а сильный выберется на берег». Внутренний механизм с детских лет **охраняет гения от рутинного физического труда**, заставляет искать и выбирать свою дорогу, даже если его родители не обеспечены. Чутье подсказывает, что он не такой, как все, и в чем его призвание. Подобно папе римскому Сиксту V и многим другим одаренным людям, он **покидает отчий дом** и отправляется в большой город, где можно реализовать свою гениальность.

**Творческий возраст гения и частотность появления их на свет.** Обучение и образовательный процесс у гениев **заканчивается к 25 годам**. Практически к 20-ти годам он занимает свое место в области знаний. **«Гений не может погибнуть, пока не реализует свой дар»** (с. 294), иначе это был не гений. Эта мысль Дюбо будет «присваиваться» писателями XIX века, например, автором «Преступления и наказания».

**Суждения Д. Маццини о гениальности.** Страх современников перед глубокими знаниями гения. Итальянский философ Джузеппе Маццини (1805 - 1872), рассматривая эти сложные вопросы, обращается к трагедии Гете «Фауст» и «малым произведениям» Данте. Он считает, что Фауст является «одиноким гением, символом разума во всей его мощи, но без определенной и постоянной цели». Исторический Фауст (род. ок. 1480 г.), в отличие от литературного, преследовался работниками культуры, которых пугали его энциклопедические знания в области астрологии, естествознания, медицины и алхимии. Ученого обвиняли в ереси и магии (см.: Гартман Х. Образ Фауста. Предание о Фаусте. Произведения о Фаусте. – Волк и Виссен, 1979. – 223 с.).

Исследуя «Малые произведения» Данте, Д. Маццини говорит о таинстве гения и его отчужденности от окружающих: «Гений устрашал и настораживал нас как нечто чуждое и деспотически возвысившееся над нами, и в зависимости от наших добрых или злых, возвышенных или низких наклонностей мы либо рабски преклонялись перед ним, либо кричали ему анафему и варварские оскорбления». Гений оторван от среды, от своей страны и эпохи (Маццини Д. Эстетика и критика. – М.: Искусство, 1976. – С. 93, 403).

**Концепция Гегеля о гениальности.** Германский философ в своей «Эстетике» особо выделил понятия «гений - гениальность», указывая на их характерные признаки.

**Зрелый возраст гения.** Феноменальные способности проявляются в ранней юности, как это наблюдалось у Моцарта и у Гете, «однако лишь в более **позднем возрасте, часто в старости, он создает совершенные, подлинно зрелые художественные произведения»** (с. 294).

**Основные показатели гениальности: врожденность и национальный фактор.** «Гений есть всеобщая способность к созданию подлинных художественных произведений, равно как и энергия, благодаря которой он развивает эту способность». Гений отличается «врожденными» свойствами. Национальный элемент также составляет важный признак даровитости

представителя конкретного этноса. Так, древние греки и римляне отличались даром эпического мышления, что отразилось на эпосе и скульптуре. Итальянцы проявляют свое умение в музыке, пении и живописи. В условиях севера и холода музыка и опера не смогли ярко проявиться у скандинавов (с. 295).

**Легкость творческого труда.** Гений не испытывает проблем при создании определенных видов искусств. Парадокс состоит в том, что он «меньше знаком с тяжелым трудом в приобретении необходимых для творчества умений и навыков» (с. 296). Отметим, исключением являются скульптор и живописец. Тут без физического труда не обойдешься.

**Роль труда в совершенствовании гениальности.** Искусство, как и другая сфера человеческой деятельности, по мнению Гегеля, требует долгой и настойчивой работы. Virtuозность и совершенство произведения достигается постоянными упражнениями. Уместно напомнить дневниковую запись Т.Г. Шевченко от 14 июня 1857 г.: «Как инструмент виртуозу, как кисть живописцу, так литератору необходимо ежедневное упражнение пера. Так делают и гениальные писатели, это их призвание» (Шевченко Т. Собрание сочинений. В пяти тт. – М.: ГИХЛ, т. 5. – С. 17).

**Фантазия и вдохновение.** Каждый гений наделен богатым воображением, он имеет свою музу, которая побуждает его к творчеству. Так, для Шекспира были «сказания, старинные баллады, новеллы, хроники», они словно бы «просились» сами придать совершенную форму. «Следовательно, повод к творчеству может явиться совершенно **извне**», материал ищет и находит гения, и «тогда **вдохновение** гения придет само собой». Творец полностью поглощен своей работой, и не успокоится, пока не придаст художественной форме «законченный и отчеканенный» вид (с. 299). Гений мыслит категориями бесконечности.

**Учение М. Арнаудова о гениальности.** Болгарский литературовед М. Арнаудов предлагает оптимистические формулы и рекомендации, позволяющие создать условия для инкубирования личностей сверходаренных. В книге «Психология литературного творчества» (М.: Прогресс, 1970), раздел «Гений и человечество», М. Арнаудов ставит следующие вопросы: личность и среда, гений для одной эпохи и на последующие времена, невроз и вырождение, наследственность, раса и культура.

**Гений и среда; гениальные этносы.** М. Арнаудов критически оценивает работы тех ученых, которые считали, что появление необычных личностей своими «качествами духа» и «случайными совпадениями» нарушают закономерный процесс развития культуры, необычных людей называли «случайными гостями своей страны, не имеющих опоры в прошлом и настоящем». Например, Гегель, на которого ссылается М. Арнаудов, и скрыто полемизирует с ним, утверждал, что гении обязаны не миру, а внутреннему духу, «который еще находится под землей и стучится во внешний мир, как в скорлупу» (с. 15). Однако **среда**, по мнению М. Арнаудова, первична, и ее «истина» противоречит духу, поэтому окружающие обстоятельства способствуют рождению и формированию гения.

**Гений – не случайность, а строгая историко – социальная закономерность.** М. Арнаудов эксплуатирует мысль швейцарского естествоиспытателя XIX века Альфонса де Декандолля о том, что одаренная личность не может появиться на земном **шаре случайно и в какую угодно эпоху**, а «только в странах и обществах, где население проявляло на протяжении веков сознательный интерес к духовным ценностям, освобождаясь от грубого **физического труда**, от простой ручной работы». Мы бы добавили: и где среда в своем социальном развитии испытывала острую потребность в них. «Возможность выдвижения личностей с большим запасом духовных сил, с гениальным прозрением подчинена строгой историко – социальной **закономерности**» (с. 17). Такие личности не могут заявить о себе в первобытных племенах и в эпохи низкой культуры или неразвитого национального и социального сознания, так как ферменты для идейного и творческого подъема, навеянные случаем, не нашли бы там благоприятной почвы.

**Природное дарование.** Неограниченные природные способности личности приводят ее к «вершинам оригинальных открытий» (с. 17). Свое суждение автор подтверждает ссылкой на И. Канта о том, что «никакой Гомер или Виланд не могут показать, как появляются и соединяются в их головах фантазии и богатые мысли». Однако великие писатели оставили сведения о психологии и технике своего творчества (Гете, Бальзак, Флобер).

**Гении на одну эпоху и гении на все времена.** Гении, творения которых распространяются только на одну эпоху «не сохраняют особого значения для последующих поколений, хотя они живо волновали современников» (с. 19). Гении на все времена оказывают и будут проявлять влияние на протяжении тысячелетий, подобно Гомеру, «Фидию или Рафаэлю, Моцарту или Лютеру» (с. 21).

**Роль наследственности в становлении гения.** Практически все исследователи этой проблемы единодушно отвергают фактор наследственности. Болгарский литературовед, напротив, настаивает на ее, наследственности, положительной роли. Известные семьи накапливают творческую энергию (с. 25), передавая «голос крови» ее потомкам. В качестве примера приводится семья (род) Себастьяна Баха. «На семейный праздник в 1750 г. собирается до 128 членов семейства; 57 из них были музыкантами, а 29 – даже мастерами» (с. 26). Здесь можно не согласиться с М. Арнаудовым, поскольку речь идет о цеховом, ремесленном виде искусства, а для литературного творчества необходима иная шкала оценок. Впрочем, отрицать наследственность решительно не следует даже вопреки английской пословице о детях гениев, которые «отдыхают» на успехах своих отцов.

**Гении с нулевой наследственностью.** К ним ученый относит Данте, Шекспира, Сервантеса, включим в этот необычный ряд Т. Шевченко, И. Франко. Вывод: все без исключения гении не имели в своем роду равных им по способностям.

**Возрастные ступени гениальности.** М. Арнаудов присоединяется к той группе исследователей сверходаренных творцов, доказывающих, что зачастую свой потенциал они раскрывают в зрелом возрасте.

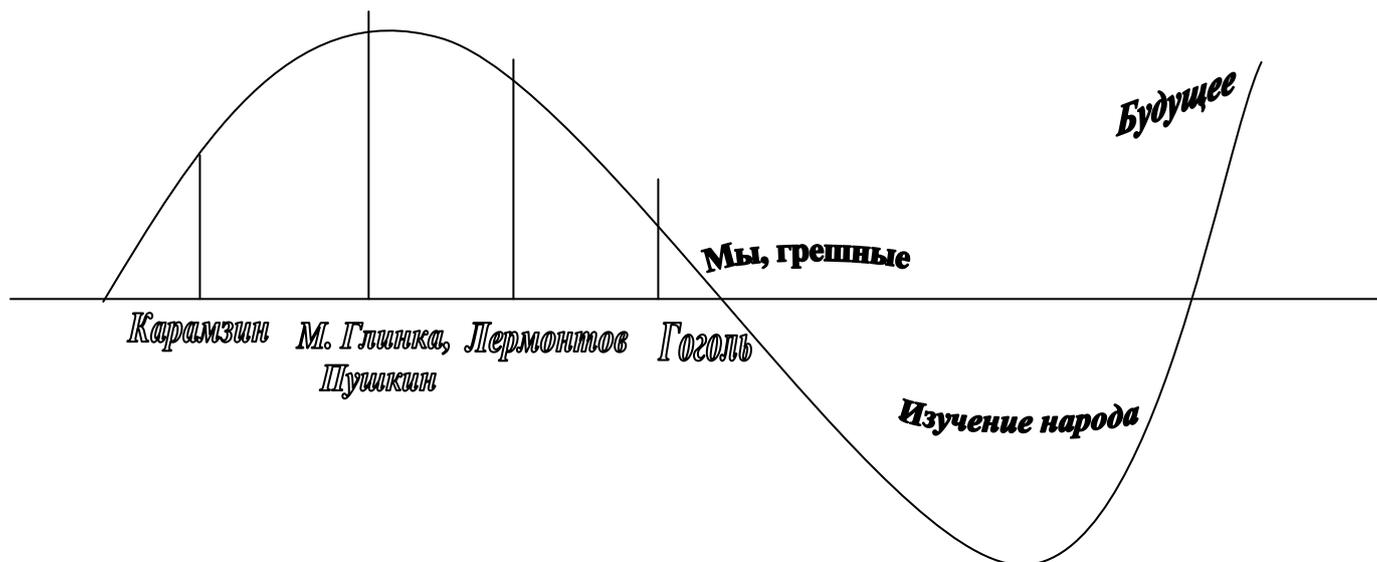
**Раса и культура как феномен гениальности.** М. Арнаудов приводит две теории, согласно которым народы делятся на благородные, прогрессивные расы, другие – приземленные, неспособные к духовному творчеству. Ученый отвергает теорию «чистой» расы, в которой якобы и появляются гении. Он разделяет идею **смешанных расовых групп**, где создаются условия «в течение известного периода созреть для своей великой миссии» (с. 35 - 36). Отметим, что сомнительная теория ассимиляции, теория смешанных рас вдруг может подтвердиться опять – таки на случайных примерах, которые якобы дали положительные результаты – немецкая кровь (Фонвизин), татарская (Карамзин, Тургенев, Куприн), турецкая (Жуковский), эфиопская (Пушкин), украинская (Нарежный, Гоголь, Лев Толстой – черниговский, В. Маяковский), шотландская (Лермонтов), польско – литовская (Достоевский), мордовская (Есенин). Настоящий вздор! После такого перечисления литературоведов надо направлять в селекционные лаборатории и колбы, чтобы изучить метод планирования и «выращивания» гениев.

**Гениальность как результат невроза и деградации личности.** Согласно исследованиям многих ученых гений становится продуктом духовной или физической драмы. Эту идею разрабатывали Гердер, Моро, Ломброзо, Шопенгауэр, А. Один, Тибодде, Низбет, Э. Кремчер, В. Штекель. К гениальным «выродкам» причисляли Маньяна, болели эпилепсией Петрарка, Мольер, Флобер, меланхолией – Руссо, Шатобриан, Ж. Санд, мегаломанией – Данте, Бальзак, припадками сомнения – Манцони, Ренар, слабостью к спиртным – Гофман, Э. По, галлюцинациями – Байрон (с. 39). «Больные» гении начинают искать исцеления в творчестве, освобождаясь от терзающих их страданий. Эту версию М. Арнаудов не принимает. Для него наиболее перспективным является суждение о силе и сверхздоровье гениев.

**Высказывание Э.Г. Бабаева о гениальности.** Этот литературовед поставил вопрос о влиянии одного гения на развитие всей национальной культуры (см. кн.: Из истории русского романа XIX в. – М.: МГУ, 1984. – С. 252 - 269). Э. Бабаев ссылается на схему Л.Н. Толстого, которая структурно изображает процесс развития литературы XIX в.

Его достоинством является наглядность того, как пять вершинных авторов смогли создать литературный процесс первой половины XIX в. Отечественные писатели являются новаторами в том смысле, что смогли продуктивно использовать западноевропейскую художественную культуру, трансформируя ее в собственно национальную среду. Исключением в этом графике стоит Гоголь, вскормленный молоком и медом украинского барокко.

Отразим здесь эту художественную параболу:



Из этого чертежа выпадает так называемая «древнерусская литература». Л. Толстой прав, поскольку эстетический потенциал этой «древней» культуры был ничтожно мал. Новая культура, литература, гувернерство шли из Франции и других стран Западной Европы. Они дали огромные плоды. Именно поэтому данный процесс замалчивается или пародируется, чтобы не утратить своего величия. Писатель предлагает изучать историю развития литературы на примерах сверходаренных личностей, заявивших о себе в определенную эпоху. Непознанной остается глубина падения художественности во времена «изучения народа». Относительно «будущего», то оно всегда великое, но появятся там гении, неизвестно.

**Снятие ложной гениальности, или Как тенденциозные ученые «инкубируют» лжегениев.** На материале литературы 20 – х годов XX века П.В. Палиевский выделил две модели надуманного критиками «выращивания» знаменитостей.

**I. Гений – самозванец, он же гений без гениальности.** Этот тип писателей наделен «полнейшим нежеланием считаться» с традициями. Кандидат в гении сам продумывает сценарий очередных «скандалов», а затем заявляет, «что это он только так, по молодости, шутил, а теперь хочет быть серьезным» (Палиевский П.В. Литература и теория. – М.: Современник, 1978. – С. 168). Самозванец типа Хлебникова или «московского озорного гуляки» спекулирует своим неистовством, но этот прием утратил свое «ошарашивающее» впечатление (с. 172). Впрочем, сомнительный прием все – таки срабатывал, давая положительные результаты стадионным и площадным поэтам в 60 – е годы XX века. Здесь скандал прокладывает дорогу к известности.

**II. Гения создают критики,** которые используют низменные и выверенные приманки, на которые реагирует «чернь».

- **Забегание вперед, или Открытие новых литературных форм и тем кандидатом в гении.** Этот прием первоначально «действовал неотразимо» (с. 173). Дескать, до этого писателя никто не создавал необычные художественные

формы и жанры. В дальнейшем критики освободились от таких легковесных уловок.

- **Метод «присоединения» имени кандидата в гении к именам истинно великих писателей.** В данном случае критик мыслит перечислительными рядами; догматическое литературоведение обозначало этот способ «приемом обоймы». Например, называются великие гении, уровня Данте, Сервантеса, Шекспира, Бальзака и рядом... Фалалеев; или: «Художественный мир Бехера отличен от шекспировского, в нем...». Как видим, среднего уровня способностей Бехер вдруг противопоставляется самому Шекспиру. Против приема «присоединения» имен и перечислительных рядов решительно выступили западные литературоведы и писатели XX века. Отечественные филологи пока еще эксплуатируют эту приманку.

- Использование сенсационной публицистической фигуры: **«Этого автора признает весь мир!»**. И нет возможности опровергнуть такой пассаж. Данный прием пока еще действует на молодого и неискушенного исследователя.

- **Надевают корону гениальности** на писателей в связи с тем, что они были «гонимые» властью (с. 177). Аналогичную схему используют писатели (В. Дудинцев, А. Солженицын) в качестве масок для своих персонажей.

С нашей стороны можно предложить еще один тест на предмет выявления гениального писателя. Условно назовем его как «автор – не автор». Этот оценивающий прием использовался еще в античные времена, и он определенно сближается с проблемой «плагиаторства». Распространялся, например, слух, что драматургу Публию Теренцию помогали писать Лелий и Спицион. И что любопытно, сам драматург содействовал такой молве (Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати Цезарей. – М.: Правда, 1988. – С. 308). В истории литературы наиболее известными были: Гомер – не – Гомер, Шекспир – не – Шекспир, Мольер – не – Мольер, Шолохов – не – Шолохов...

В процессе исследования проблемы, связанной с гениями литературы, периодически возникают почти необъяснимые парадоксы. Чаще всего такого рода непонимания завязываются вокруг творчества Пушкина. На родине его безудержно величают, в Москве выплавляют поштучные больших размеров памятники и распространяют их по планете (Индия, Италия...), чтобы к нему не заросла народная тропа, однако за пределами великой страны его имя и творчество недостаточно известно даже специалистам. И это справедливо огорчает патриотов, которые во всем обвиняют плохих переводчиков. Так, канадский пушкинист Дж. Д. Клейтон сетовал, что западному читателю непривычно видеть в Пушкине величайшего писателя, и в узких писательских кругах его никто не ставит на один уровень с Толстым или Гоголем (Clayton J.D. "Ice and flame": A. Pushkin's "Evgene Onegin". – Toronto ets: Univo of Toronto press, 1985. – P. 4). Вместе с тем на родине он пользуется ни с кем несравнимой славой.

Такого рода противоречия объясняются наличием двух типов сверходаренных личностей, оказавших влияние на художественный процесс.

**Первый – гении исключительно национальной литературы.** Их художественные открытия не выходят за пределы своей страны, однако именно

они определили магистральную линию и продолжают благотворно влиять на родную культуру и литературу. И как бы искусственно не расширяли их международный диапазон, они не смогут войти в когорту мировых гениев. К национальным гениям относятся Ш. Руставели, Алишер Навои, А. Пушкин, Т. Шевченко, А. Мицкевич, древнегреческие драматурги и лауреаты Нобелевской премии.

**Второй тип гениев отличается тем, что они внесли вклад в мировую литературу больше, нежели в собственную, национальную.** Это Гомер, Данте, Сервантес, Шекспир, Бабур, Бальзак, семь гениев иранского Ренессанса (Рудаки, Фирдоуси, Саади, Дехлеви, Руми, Хафиз, Джами), о которых Гете сказал: «Говорят, что персы из всех своих поэтов, за пять столетий, признали достойных только **семерых**; - а ведь и среди **прочих**, забракованных ими, многие будут почище меня».

## ТАЛАНТ

**Талант** (гр. – денежная единица) – первоначально это слово обозначало денежную единицу, которая была распространена в античном мире. Позже номинация «талант» становится оценочным показателем личности, размером ее творческой одаренности. В словарях делается упор на выдающиеся врожденные качества. Но тогда чем же отличается талант от гения?

В отношении гениальности, то здесь нет возможности определить закономерность, которая могла бы позволить создавать их, хотя М. Арнаудов и отдельные литературные герои считали, что гении, завершители человеческого духа, появляются не случайно, непременно тут имеется некое правило, закон (Оноре де Бальзак).

Талант, согласно учению Гегеля, отличается от гения особой формой, которая направлена на узкий вид искусства и добиться успехов талантливый автор может только за счет упорного труда. Перелагая мысль Гегеля на родной язык, Д.Н. Овсянко – Куликовский писал: «Талант – это нечто специальное: нельзя быть вообще талантливым, а только можно иметь определенный талант в данной области, причем, как известно, всегда специализируются согласно способностям писателя».

**Кроме природного дара и усиленного труда талант связан, как и гений, с болезненным фактором или намеком на него.** Французские писатели, братья Гонкур, дали оценку собственного дара: «Да, это правда, в нашем таланте есть болезненность, и она имеет большое значение. Но эта болезненность, которая сейчас не нравится и раздражает, когда –нибудь будет считаться источником нашего обаяния и нашей силы. **Болезнь обостряет способность человека наблюдать**, и он уподобляется фотографической пластинке» (Гонкур Эдмон и Жюль. Дневник в двух томах. Т. I. – М.: ГИХЛ, 1964. – С. 494).

Аналогичные признания звучат из уст других писателей, в том числе и Леси Украинки. В письме матери из Ялты (1898) она признавалась: «Если у меня и в самом деле есть **талант**, то он не погибнет, - это не талант, который

погибнет от туберкулеза и истерии! Пусть и мешают мне эти болезни, но зато, кто знает, не куют ли они мне такое оружие, какого нет у других, здоровых людей» (Украинка Леся. Собр. соч. в 4-х тт. Т. 4. – М.: ГИХЛ, 1957. – С. 299). Может быть, это не болезнь, а пока еще неизученная форма творческой энергии?

Для казанского литературоведа Л. Юдкевича талант соотносится с явлением природного дарования, способностью представлять и изображать жизнь. Талант требует достойных условий для своего развития (Гуляев А.А., Богданов А.А., Юдкевич Л.Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. – М.: ВШ, 1970. – С. 154 - 170). Неуместно прозвучало назидание Л. Юдкевича: талант должен быть нравственен, его необходимо постоянно и осторожно поддерживать, поскольку он редкость и его нельзя применять во зло.

## БЕСТАЛАННЫЕ ПИСАТЕЛИ

**Писатели с заурядными способностями.** Жан – Батист Дюбо посвятил VI главу своей книги «Критические размышления о поэзии и живописи» ординарным творцам, обозначив их роль в искусстве: «Есть люди, призванные служить исключительно одному делу, другие же способны овладеть различными профессиями, однако их успехи в этих профессиях бывают **посредственными. Природа производит их на свет в случае нехватки гениев**, способных творить чудеса в своей области, но вне ее совершенно беспомощных» (с. 302). Бесталанный автор «обычно избирает для себя в качестве образца какого –нибудь Автора, мыслями и выражениями которого он обрамляет свою память и питает свое творчество». Им не под силу самим усмотреть в природе то, что достойно быть воспроизведенным. Заимствуя чужие мысли и выражения, заурядный писатель рано достигает творческой высоты, после которой совсем перестает расти и развиваться (с. 305).

## ЭПИГОН

**Эпигон** (гр. – рожденный после) – последователь какого – либо художественного направления, течения, лишенный творческой оригинальности, механически повторяющий отжившие идеи и методы своих предшественников.

В эпоху Ренессанса заявляли о себе в массовом порядке эпигоны Ф. Петрарки – сонетиста. В истории западноевропейской литературы их называли **петраркистами**. Для писателей Петербурга и Москвы массовым эпигонством был восемнадцатый век, в котором переплавлялись в сжатое время все западные литературные жанры и направления. В XIX веке наблюдалось эпигонство, связанное с подражанием «Крымским сонетам» Адама Мицкевича. Вступали в литературу как эпигоны, и в этом нет ничего постыдного, Гоголь и автор «Полтавы». Опыт и мастерство придут к ним очень скоро. В XXI веке московские и петербургские кинопроизводители подробно воспроизводят сюжеты американских фильмов и уже перенесли и озвучили все ключевые

фразы американских сценаристов, - при этом опять – таки ругают американских учителей. Как видим, национальная традиция ложной гордыни сохраняется.

## ГРАФОМАН

**Графоман** (гр. – пишу; мания – безумие, страсть, влечение) отличается нездоровым влечением к писанию, к многословному и бесполезному сочинительству. Среди множества легковесных произведений у графоманов встречаются иногда и литературные шедевры. Обычно опусы графоманов тут же забываются. Так, в украинской литературе можно причислить к графоманским опусам многостраничные романы Марко Вовчок (Мария Виленская – Маркович, 1833 - 1907), созданных на московском наречии, хотя повести, написанные на украинском языке, несомненно, являются шедеврами.

Графоманскими считаются произведения о соцреалистических передовиках производства и прогрессивных дипломатах Луи Арагона, Д. Олдриджа, П. Павленко...

## ПЛАГИАТ И ПЛАГИАТОРСТВО: РЕАБИЛИТАЦИЯ И ОСУЖДЕНИЕ

*Оправдываются заимствования отдельных мыслей, эпизодов, цитат; осуждается присвоение чужих произведений*

Великий Гете намекнул на парадоксальную мысль: **первым плагиатором был и остается... ребенок!**

**Плагиат** (лат. - похищенный) обозначает лицо, самовольно присвоившее чей – либо результат интеллектуального труда. Взяв в свою собственность чужое произведение или изобретение, он разрушает значимость оригинала. Латинское слово «плагиатор» в своей исходной позиции указывало на презренную акцию похитителя ребенка или раба. Жертвами «воров в литературе» в равной мере могут быть давно ушедшие авторы и современники.

Французский ученый Жан – Батист Дюбо в «Критических размышлениях» (VIII глава «О плагиаторстве») обозначил размеры такого рода усвоения не своих мыслей и сочинений: «Плагиатором именуется тот, кто выдает чужое произведение за свое собственное, кто преподносит как созданные им самим целые стихи, заимствованные из чужих поэм без всякого труда и без всякого на то основания» (с. 312). Показательно, что Дюбо не причисляет к плагиаторам переводчиков, которые чужие произведения превращают в собственность другой страны, поскольку здесь сохраняется авторство текста.

В современном значении понятие «плагиат» начинает употребляться в XVII веке, когда в странах Западной Европы стал активно работать закон об авторских правах на интеллектуальную собственность. Как видим, прямой смысл термина – вор ребенка или раба – переместился в сферу духовной деятельности человека.

Используем классификацию литературного плагиаторства, составленную Еленой Клепиковой (см.: Клепикова Елена. Плагиат: преступление без наказания // ИЛ. – 1990, № 9. – С. 196 – 202), и вычленим из «обвинительного» материала две его разновидности: а) плагиаторство, достойно оправдания; б) плагиаторство, заслуживающее осуждения.

## ПОЗВОЛИТЕЛЬНОЕ ЗАИМСТВОВАНИЕ

I. Рукописная литература, до появления печатного станка (XV в.), нуждалась в плагиате, который выполнял функции тиражирования художественной, научной, исторической продукции.

II. Позволяется «одалживать» у других авторов отдельные строчки, эпизоды, целые страницы без ссылок на первоисточники. Когда современники Гете упрекали его в плагиаторстве, гений германской литературы объяснял им, что он **«свободно черпал»** (любимое изречение Гете) все лучшее из золотого фонда мировой художественной культуры. Поэт обосновывал свой метод «свободного черпания» следующими аргументами: «Мой Мефистофель поет песню, взятую у Шекспира, - и почему бы ему этого не делать? Почему мне нужно было бы мучиться и выдумывать свою, когда шекспировская как раз подходит и говорит именно то, что нужно». Гете несомненно прав, когда полемизировал со своими оппонентами на предмет сомнительной самобытности произведений любого художника: «Много говорят об оригинальности, но что это значит? Как **только мы рождаемся, мир начинает влиять на нас**, и так до конца нашей жизни. Что же мы можем назвать своим собственным, кроме энергии, силы, желания? Если бы я мог указать все то, чем я обязан великим предшественникам и современникам, то по исключению всего этого у меня осталось бы очень немного».

Как видим, этот пункт о заимствовании дискуссионен. Однако в пользу Гете действует закон литературного цитирования, творческих переключек, диалогов и странных сближений. Убеждает в правоте великого Гете и роман «Улисс» Джеймса Джойса, о котором ирландский писатель говорил, что исследователи «романа века» до скончания дней своих не смогут разгадать тайну текста и его систему цитирования. Впрочем, Д. Лихачев постоянно и настойчиво призывал и вдохновлял своих соплеменников на аналогичную «форму воровства». Одну из своих работ он демонстративно обозначил – «Чужое как свое». И это справедливо и существенно. Так, в одной из басен И. Крылова читаем: «Осел был самых честных правил», что указывает на первую строфу «Евгения Онегина» («Мой дядя самых честных правил...»). Заимствованная фраза в романе заиграла новыми красками, обрела смысловую полифонию намека, самоиронии, полемики. Приведенный пример можно понимать и как факт того, что крыловскую строчку перенял не поэт, а его герой, которому не откажешь в эрудиции. Как видим, здесь сработал эффект «скрытой цитаты».

III. Уместно вспомнить концепцию Аристотеля, получившую название «мимесис» (подражание). Человек наделен имитационными качествами, а

писатель, по определению Нобелевского лауреата США Сол Беллоу, есть «читатель, пустившийся в подражание» произведениям других авторов.

IV. Реабилитация научной и художественной ценности плагиата – не – плагиат. Под эту сомнительную рубрику попадают работы писателей и литературоведов, выполненных добротнo, качественно, профессионально. Между тем исполнитель труда утратил право на рукопись, он продал свое сочинение и свое авторство другому владельцу. В бывшем Союзе на коммерческий поток было поставлено дело написания диссертационных исследований и монографий, о чем неоднократно информировали «Бюллетени ВАКа». Научные эксперты занимались выяснением вопроса: кто написал работу, которая теперь украшена именем неавтора – автора. Рассматриваемые научные исследования или художественные произведения не принадлежат к плагиату, их «не украли», они куплены. Здесь сработал пресловутый закон «товар – деньги – известность». Такого рода явления в значительной мере связаны с этической стороной, нежели правовой. И в XXI веке в Москве, согласно интернетной информации, расцветают корпоративные институты «интеллектуальных рабов», которые позволяют великим и богатым людям становиться великими классиками великой литературы.

V. Достойны оправдания вечные литературные темы, мотивы, образы, бродячие сюжеты, к которым веками обращаются многие писатели. Прометеевская, донжуанская, любовная и другие мотивные темы не имеют ничего общего с литературным воровством, хотя каждая вечная версия отталкивается от своей прасновы. Здесь наберется много заимствований в творчестве петербургских писателей XVIII – XIX веков: В.А. Жуковский и его «Сонет» (1806) из Лопе де Вега; «Суровый Дант не презирал сонета...» позаимствован у английского поэта У. Вордсворта; «Памятник» из Горация и Державина; «Сосна - Пальма» из Гейне... Это версификации, но не плагиат, такие опыты близко находятся «к чужому, как к своему» и отличаются самобытностью. В этот ряд надо поставить «Задонщину» и фальсификации киевских летописей, в которых подменялось слово «Украина» на провинциальное (киевское) обозначение «Русь» (см.: Рыбаков Б.А. «Слово о полку Игореве» и его времени. – М.: Наука, 1971. – С. 158, 283).

VI. Благодаря плагиатору совершенствуется чужой оригинал и реанимируется имя позабытого (обворованного) писателя. Эта концепция была поставлена и продемонстрирована на примере романа «Дикий овес» (1987) Джекоба Эпштейна (США). Его произведение напоминало роман Мартина Эмиса «Письма Рейчл» (1974). Парадоксально, что творения Д. Эпштейна, вопреки его художественной скромности, получило одобрение критики, а М. Эмис остался в тени. Согласно предложенной версии об «улучшении» заимствованных сюжетов, выходит, что и У. Шекспир сумел усовершенствовать оригиналы «Отелло», «Гамлета», «Ромео и Джульетты», легковесные сюжеты которых были созданы такими авторами, как Саксон Грамматик и его хроника «Амлет»; Джиральди Чинтино «Венецианский мавр»; Бенделло «Ромео и Джульетта»... Способ совершенствования чужого оригинала не имеет отношения к плагиату, здесь речь идет о влиянии

первоисточника, без его упоминания. Устанавливать меру «перенятого» обязаны эксперты.

VII. Автор, обвиненный в плагиаторстве, сам высмеивает литературных воров. В свое время (XV в.) ирано – таджикский поэт Абдуррахман Джами, уличенный в плагиаторском грехе, подвергался упрекам и пародиям. Известность на Востоке получил неприятный факт в его творческой биографии. Когда Джами ехал в Мекку, вслед ему послали эпиграмму такого содержания: «Ты обворовал всех поэтов, остался один Зегир Фараби, и если найдешь в Мекке его «Диван», то укради!» (см.: Крымський А. Пальмове гілля. Екзотичні поезії. – К.: Дніпро, 1971. – С. 345). В свою очередь А. Джами написал пародию на поэта Сагари:

Сказал однажды Сагари: «Я гибну от воров,  
Что мысли лучшие крадут из строк моих и слов».

Я много строк его прочел, но мысли не нашел.

Увы, он прав: украден смысл из всех его стихов.

(Пер. С. Липкин, см.: Джами А. Избр. произвед. в 4-х тт. Т. 2. – Душанбе: Ирфон, 1973. – С. 297).

## **ПЛАГИАТОРСТВО, ЗАСЛУЖИВАЮЩЕЕ ПОРИЦАНИЯ**

I. Осуждению подвергаются плагиаторы, которые полностью присваивают чужое произведение, так появляются лжеавторы. Достаточно часто звучит на слуху следующий пример: некто Когтев в конце XIX века опубликовал под своим именем «Пиковую даму». Дюма – отец, автор 227 романов, напечатал рукопись врача Майнера «Китобои», выдав его за собственный очередной роман. Примеров здесь наберется на библейский легион. Сомнительный поступок совершил С. Михалков, устранив из текста гимна имя своего бывшего соавтора Эль – Регистана.

II. К плагиаторским работам относятся переложения, взятые переводчиками в свою собственность. Так, известный английский драматург XIX века Чарльз Рид был искусным фальсификатором, являясь при этом важным чиновником по охране международного авторского права. Он перевел и присвоил роман малоизвестного французского писателя. И хотя критик США XX века Гарольд Блум утверждал, что объектом литературного воровства являются произведения только великих художников, эту версию опроверг охочий до чужих сочинений Чарльз Рид.

III. Плагиатор – озорник и коммерсант. В эпоху Ренессанса часто наблюдались такие случаи: посредственный автор придавал своей книге товарный вид, паспортизируя ее именем популярного писателя. Против такого рода коммерческих операций решительно выступали Эразм Роттердамский и Томас Мор, которые более других становились жертвами дельцов. В этот разряд можно включить литературных фальсификаторов, которые выражали свою чрезмерную признательность любимому автору: они переименовали собственный опус и выдали его за труд своего кумира. Коммерческая и

подарочная формы плагиата безобидны, однако запутывают проблему истинного авторства.

IV. Плагиат как способ мести или злобной шутки. В качестве примера такой разновидности недоброго розыгрыша критики приводят подделку 59 главы «Дон Кихота» Сервантеса, которая опередила авторскую. Эта мистификация принесла большие неприятности испанскому гению, предполагается, что она ускорила его кончину. Подозрение в низкой подделке падает на Лопе де Вега.

V. Плагиатор – аноним осознанно «скрывает» имя автора произведения, что позволяет переключить его в фонд национальной народной поэзии. Так, установлено, что «городской» романс «Гори, гори, моя звезда» есть «русская» версия стиха германского поэта Теодора Кернера «Утренняя звезда», а романс «Окрасился месяц багряный» - русская «версия» поэта – романтика Шамиссо «Ночное плавание» (см.: Никитин П. Бродячие сюжеты // Москва. – 1998, № 8). Аналогичная «утрата» авторства произошла с текстами и музыкой к ним украинского поэта XIX века Евгена Гребинки «Очи черные» и «Помню я еще молоденькой была». Украинское «чужое», став «своим», перекочевало в антологию цыганского романса, затем «просвещенный» Запад передарил «Очи черные» очень великой стране.

VI. Плагиаторами могут быть как бездарные, так и способные писатели. В «воровском» грехе уличены даже Нобелевские лауреаты (Эндженно Монтале и Луиджи Пиранделло).

VII. Вероломным способом может присваиваться целая литературная эпоха. Так, в собственность исключительно великого народа вошли литература и фольклор украинского Средневековья VIII – XIV веков. Имеются претензии и у представителей иранской культуры к своим многим соседям. Показательно, что руководители украинской культуры и литературы даже в мыслях не допускают вынести эту проблему на уровень ЮНЕСКО, поскольку «воры» успели написать огромное количество многотомных «историй», подменив правду легендами. Потерпевшим необходимо не «огрызаться» статьями и капризами за круглым столом и на митингах, а самим создавать многотомную правду этноса. И тут, как говорится, кто кого пересилит количеством и качеством достоверных или ложных исследований. А пока «правда» находится на стороне «великих» ученых – литературоведов и историков.

VIII. На Западе имеются специалисты по выявлению плагиаторов. Признанным знатоком в этой области считается английский словесник конца XX века Томас Маллон. В своей книге «Украденные слова» на первое место он поставил следующих литературных клеptomанов: это Лоренс Стерн, Сэмюэл Колридж, Стендаль и Генри Лонгфелло. В 1909 году критик Е. Страхов написал работу под названием «Творческий плагиат Лермонтова в поэме «Демон»: Заимствования у Мильтона, Виньи, Байрона, «Кавказских легенд». Приведенный неполный список имен подтверждает неразрешимость извечной проблемы.

IX. Устанавливают плагиаторство не только специалисты, но и обычные читатели. Так, Рейнер Шеллинг на страницах немецкой газеты «Франфуртер

альгеймайне» сообщил редакции, что обнаружил первую «Лолиту» в сборнике рассказов Хайнца фон Лихберга «Проклятая Джоконда», вышедшем в 1916 году в Германии. Его рассказ «Лолита», включенный в этот сборник, прошел незамеченным читателями и критиками. Между тем все сюжетные линии рассказа «Лолита» Хайна фон Лихберга и само название были скопированы американским писателем В. Набоковым, который создал эпическую версию греховной любви (газета «Труд - 7», 2004, 25 марта. – С. 26).

## ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ПЛАГИАТОРА

Английский филолог Томас Маллон в результате многолетних наблюдений над похитителями чужих работ, предложил своеобразный тест, при помощи которого можно составить психологический портрет плагиатора. Он считает, что это маниакальная личность, навязчивая мысль не дает ей покоя, поскольку душевные импульсы провоцируют её на криминальный поступок. Томас Маллон и другие специалисты по выявлению литературных похитителей считают, что они не преследуют материальной выгоды. Их поступки психологически произвольные и подчиняются порочным порывам. В процессе присвоения чужого авторства такие люди частично исцеляются, реализуя свою назойливую идею, в которой, несомненно, усматриваются признаки болезни, получившей в медицине название клинической клептомании. И **кульминация искаженного наслаждения плагиатора**, по мнению Томаса Маллона, **скрывается** в самом **факте** его **разоблачения**, благодаря которому имя литературного или литературоведческого похитителя получает, пусть и скандальную, но все – таки **известность**.

Однако, думается, что здесь несколько романтизируется портрет и поступки того, кто выдает чужое произведение за свое. Вспомним Хлестакова – плагиатора. На самом деле, все гораздо прозаичнее. И материальный стимул, вероятно, находится на первом плане. Но как тогда понять безбедных Нобелевских лауреатов? И вновь возвращаемся к истокам психологии.

## ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ И ЕЕ КРИТЕРИИ: ЛИТЕРАТУРНЫЙ ШЕДЕВР

Слова «художественность» и «художественный» употребляются в разных смысловых значениях. Когда говорят, что кто – то создал «художественное» произведение, то это понятие связано с изящной словесностью, лексема «художественность» имеет прямое отношение к оценке литературного произведения.

**Художественность** – специфическое качество искусства, форма прекрасного, высшая категория эстетического наслаждения. Особенность внутренней организации текста зависит от познаваемых и непознаваемых причин: а) от степени природной одаренности и образованности автора; б) от творческой опытности и мастерства; в) от общечеловеческой значимости изображаемого.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ШЕДЕВР И ЕГО ОПРЕДЕЛЕНИЕ

Термин «шедевр» родился во французских средневековых цехах и мастерских. Первоначально он указывал на **образцовое** изделие, которое должен был представить ремесленник для получения звания **мастера**. Позже эта номинация переключалась в мир искусства и литературы и стала показателем высочайшего результата творческого труда. Произведение – шедевр наделяется редким свойством, оно не теряется во времени, вырастает вместе с ним, открываясь для новых поколений читателей своими художественными глубинами, которых взгляд современников не охватывал.

Наука о литературе обязана назвать признаки шедевра, она должна знать, что он собой представляет, как его отличить от опусов поверхностных, откровенно графоманских, и кто возводит произведение в статус художественного совершенства.

**Шедевр в оценке традиционного литературоведения.** Сторонники этого направления отмечают способности автора писать хорошо. Относительно категории прекрасного, то она измеряется следующими идейно – содержательными признаками: активное вторжение писателя в ход исторического самодвижения, достоверное изображение социальной среды, отражение проблемы, стоящей перед обществом сегодня. Методология догматического традиционализма практически исчерпала себя, однако ее не следует сбрасывать со счетов даже при всем том, что она полностью игнорирует фактор развития искусства по собственным законам. Предназначение литературы ограничивается нравственной сферой, она обязана влиять на работу души.

**Интуитивный способ определения шедевра.** В том случае, когда произведение полностью относят к явлениям подсознательного порядка, то здесь могут появляться оценки сомнительного свойства: сколько любимых книг у читателя, столько существует в мире и шедевров, коэффициент читаемости конкретного произведения (высок или низкий) выдвинет на первый план А. Дюма, Ж. Сименона, Э. Арсан, но отнюдь не Данте, Сервантеса, Шекспира, Гете, Д. Джойса. Ложные представления о шедевре складываются по причине низкой филологической образованности общества. Ибо, по иронической реплике Г.К. Честертона, классик не тот, кого много читают, а тот, кого хвалят не читая.

**История и время определяют шедевры.** Отбор шедевров относится к труднейшей задаче, которая не может быть решена с помощью единой методики, поскольку шедевры отбираются историей. Практически невозможно совместить литературу текущего времени с прошлой. Как правило, круг популярных авторов перестраивается от эпохи к эпохе очень заметно, подчас до полной неузнаваемости. Для этого требуются годы, историческая пауза, чтобы произведение отстоялось и только затем оно, быть может, будет востребовано в новом своем качестве. Пройдя проверку временем, шедевр эстетически канонизируется.

**Писательская оценка собственного шедевра.** Исключительно редко подлинное значение произведения устанавливается его создателем. Известны: от «Ай – да Пушкин...» до «Сегодня я гений» (А. Блок).

**О роли литературоведов и переводчиков при поисках шедевров.** Усилиями филологов были открыты неизвестные, затерянные в веках, имена создателей шедевров. Так, Шекспира «открыли» германские романтики в конце XVIII века; Омара Хайяма презентовал читательскому (западному) миру в XIX веке английский переводчик Э. Фитцджеральд. Одни шедевры канонизировались, другие еще находятся в тени. Бытует расхожее итальянское изречение, которое не нуждается в пояснении: «Переводчик - предатель» («traduttore – traditore»).

## **КРИТЕРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ШЕДЕВРА**

Определение шедевра, замкнутого в себе и для себя, возможно только при внимательном изучении художественных позиций в нем заложенных. В этой связи вырисовывается и задача литературоведа. Она заключается в отборе наиболее характерных шедеврообразующих элементов и возведения их в следующую оценочную схему.

Текст шедевра предполагает смысловую многослойность, а также неуываемость тематики, сохраняющей актуальность во все времена. Многозначность текста заключается не в двойственном его прочтении, а в его неисчерпаемости. Литературный шедевр как художественная ткань состоит из текста и подтекста.

Преобладание общечеловеческого пафоса над злобой дня. Тезис о важном значении для истинного понимания шедевра и всего того, что в нем заложено, что широкими читательскими массами игнорируется, доказывается не теоретическими рассуждениями, не через обобщения, а обращением к конкретным, говорящим за себя, примерам. Так, гражданская поэзия 30 – х годов XX века бывшего Союза утратила свою жестокую идейную привлекательность, сохраняя историко – литературное значение, поскольку недостаток в ней общечеловеческого подхода будет обнаруживаться все явственнее.

Парадоксальность сюжетных мотивов и функционирование «химерической» системы событий, где главная линия определяется как бы второстепенными деталями. Лейтмотивные свойства художественной детали исключительно велики. Они могут организовывать музыкальную структуру текста.

Наличие в шедевре пророческого (кассандровского) видения действительности, предвосхищая трагическое будущее. Вековые попытки прогнозировать утопическое счастливое грядущее также заканчивалось художественной неудачей. Бытует и эстетическое предсказание «в прошлое», оно характерно не только жанру исторического романа. Уместно обратиться к ироническому четверостишию Б. Пастернака: «Однажды Гегель ненароком И, вероятно, наугад Назвал историка пророком, Предсказывающим назад».

Исследуя повесть «Тарас Бульба», Пантелеймон Кулиш подметил у Гоголя «необыкновенный дар пророчества в прошедшее».

В шедевре просматривается «незаконченность» повествования как особой формы эстетического совершенства. Впрочем, и хеппи энд не исключает роли финала в шедеврообразовании. При этом в тексте предполагаются наличия своеобразных финальных сцен, эпизодов и концовок сюжетных и логических линий, «темных мест», тайн и загадок, моделей двойничества, трактовок «вечных» образов и тем.

Шедеврообразующую функцию текста выполняют литературные диалоги, переключки, аллюзии, прямое цитирование писателей – оппонентов. Творческие диалоги выявляют идейные и эстетические разногласия писателей. В спор вступают герои разных авторов, пародируется портрет неприязненного оппонента, который превращается в литературного антигероя. В этом плане встречаются парадоксального свойства заимствования, получившие название «литературного воровства». Творческий диалог писателей (писателя) является значимым и недостаточно изученным шедеврообразующим элементом.

Эвристичность шедевра, его необычность. В тексте высокохудожественного произведения все происходит не так, как в ординарном опусе. Он перерастает рамки национальной культуры и становится известен мировой литературе. В XX веке наиболее оптимальным оценочным критерием был Нобелевский приз.

Шедевр (эпический текст) обязан отличаться мгновенно запоминающимся названием, а система образов добротн обставляется «говорящими именами». Поэтика заголовка и ономапоэтика выявляют кроющихся в глубинных пластах образно – поэтического строя не очевидного, но весьма важного смысла как имени персонажа, так и наименования произведения, которые системно функционируют в шедевре и вступают в поэтико – ассоциативные отношения.

Принято считать, что литературные шедевры чаще всего появляются на стыке исторических эпох. В периоды общественной гармонии творческий дух автора устремляется ввысь, тогда как в «смутные» времена талант художника растекается вширь и требует «развлечений», пира во время чумы. Социальные перевороты заставляют замолчать музу высокой классики. Бытуют однако примеры противоположного порядка: каторжная страна дарит человечеству гениев, словно подтверждая прописную истину о том, что все талантливое рождается в муках. Впрочем, литературная реальность США поднесла впечатляющий сюрприз: роскошь жизни и свобода творчества позволили в XX веке писателям Америки занять лидирующую позицию в мировом культурном сообществе, потеснив на второй план литературу Франции, которая четыре века была эстетическим образцом и приводила в движение всю европейскую культуру.

Таким образом, при достаточно умелой реализации одного или нескольких из перечисленных элементов поэтики текста заметно проявятся контуры литературного шедевра.

Правомерно возникает вопрос: по каким признакам литературная классика (высокая литература) отличается от популярной, массовой, коммерческой художественной культуры? Наметим несколько отличительных примет.

I. Высокая литература возводит в ценность эстетическое откровение; массовая – реализует значимость ради чувственности в ее широких проявлениях.

II. В классике выделяется творческая личность автора; в популярной ощущается безличность писателя и его интеллекта.

III. Классика характеризуется тремя временными повествовательными блоками; поп - арт отдает предпочтение синхронному приему (одновременное, совпадающее во времени) изложения событий.

IV. Литературный шедевр осваивает универсальный читатель; коммерческую художественную продукцию выделяет социально прикрепленная личность.

V. Для высокого творчества значимой проблемой является поэтическая речь; массовая литература отдает предпочтение фабуле, занимательности.

### **«ЖЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» И «ЖЕНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ» КАК НАУЧНАЯ ДАННОСТЬ XX ВЕКА**

В середине XX века мировая феминизация распространилась на словесность, активизировалась и «женская» наука о литературе, которая последовательно стала утверждать право на этот вид интеллектуального труда.

#### **ЖЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

Прослеживая историю творческого пути женщин – писательниц, можно убедиться в столь трудном процессе проявления энергии одиночек, пробивавших дорогу к вершинам художественного Олимпа.

В период античности ярко заявила о себе поэтесса Сапфо, ее героиня с присущей ей откровенностью утверждает право на чувственное влечение, нарушая монополию мужчин – писателей. Традиция певицы Лесбоса продолжается и в ренессансной эпохе. Уместно тут назвать произведения Маргариты Наваррской и Луизы Лабе (Франция), Виттории Колонны и Гаспары Stampa (Италия), собственно, перечисленный момент на этих ярких именах обрывается, поскольку другие феминины не поднимаются до высокого художественного уровня. И после XVI века количественный показатель говорит не в пользу женщин. При этом веками вырабатывался неписанный, обусловленный обычаем кодекс, согласно которому было неприличным воспроизводить писательницами свои сокровенные, подчас греховные чувства, вкладывая их в уста героинь. Даже в XIX столетии слыло необычным женщине иметь профессию литератора, на что указывают псевдонимы мужского рода (Аврора Дюпен – Жорж Санд, М. Вильницкая – Марко Вовчок; Зинаида Гиппиус во многих стихах ведет рассказ от имени героя - мужчины). И только в XX веке картина радикально меняется. Число женщин – писательниц становится конкурирующим, начинает складываться и научная мысль о самобытности женской литературы. Эта проблема впервые была заявлена «женским литературоведением» в странах Западной Европы и США.

В 1978 году американская исследовательница Нина Бейм опубликовала работу «Женская литература», которая обозначена как «Путеводитель по романам, написанных американскими женщинами и о них. 1820 - 1870» (см.: Baym N. Woman's fiction: A guide to novels by and about women in America, 1820 – 1870. – Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 1978. – 320 p.).

Рассматриваемые произведения отражают состояние феминизма в литературе США указанного пятидесятилетия позапрошлой эпохи. Н. Бейм в традициях культурно – исторической школы выстраивает типологию «женского» романа, уделяет внимание его структурному механизму. Объектом анализа избраны писательницы, произведения которых достигли расцвета в середине XIX века, однако в дальнейшем их имена утратили актуальность. Это Кэтрин Мария – Сэдживик (1789 - 1867), Сара Хейл, А. Дж. Грейвс, Мария Макинтош, Эмма Саутуорт и Каролина Ли Хенц, Мари Каминс и Мариам Коулс Харрис.

На материале произведений названных писательниц Нина Бейм выделила следующие типологические признаки «женского романа».

I. Сюжетные схемы «женского романа» строятся на истории испытания героинь и их триумфа. Жанровая специфика проявляется в системе образов.

II. Героиня должна быть наделена добродетельными качествами, отличаться самоотверженностью и нести в мир высокие нравственные достоинства.

III. Попадая в неблагоприятные обстоятельства жизни, она обязана стойчески их преодолевать. Выделим еще раз: героиня не должна переносить трудности, а стойчески преодолевать их.

IV. Осуждению подвергаются «кроткие» женщины, которые смиряются перед невзгодами и незаслуженными обидами. Негативную оценку получают и сверхмодные красавицы, вызывающие восторг мужчин, провоцируя их на криминальные поступки. Страстные чувства способны испытывать лишь натуры вероломные и коварные.

V. Писательницы США XIX века выступили против английского, ричардсоновского, романа и его героини Клариссы Гарлоу, которая рассматривалась как образец старомодной «дурочки», являясь опасным примером для женщин, вступающих в «житейскую битву». **Цель женской битвы – устроить самый счастливый дом.**

VI. В «женском романе» переоценивается снобизм героинь, их «благородное» (для южных романов) происхождение. В творческой практике **Кэтрин Марии – Сэдживик**, которая **положила начало женской литературы** в США, утверждается идея о том, что **женщина должна готовить себя не только к выполнению семейных обязанностей, но и иметь образование и практические навыки, чтобы зарабатывать на самостоятельную и независимую от мужчин жизнь.** Нина Бейм подтверждает этот тезис, привлекая материалы из научного трактата «Женщина в Америке», созданного А.Дж. Грейвс в 1844 г. (см.: Graves A.J. Woman in America). Это было время, когда в стране возглавила движение за женское равноправие М. Фуллер. Позже появляется исследование Марии Макинтош «Женщина в Америке: ее труд и вознаграждение» (см.: Macintosh M.J. Woman in America: Her work and her reward. – N.Y.: Philadelphia, 1850).

В своей работе «Женская литература» Нина Бейм уделила достойное внимание творчеству Эммы Саутуорт, создавшей более 60 феминистических романов. Именно Эмма Саутуорт (Southworth E.D.E.N) выработала модель женского жанра романа: а) сюжет наполнен эффектами «ужасов»; б) событие начинается с картины расставания матери и юной дочери; в) отец в системе образов выступает тираном, грубым, подверженным порочным аферам (роман «Отвергнутая дочь» - «The discarded daughter, 1852»).

Нина Бейм прослеживает тонкую связь между женской литературой XX века и женским романом США XIX столетия.

В XX веке женская литература США рассматривается в ретроспективном плане, например, устанавливается специфика литературы американской и западноевропейской «женской» прозы (см.: Medieval women writers / Ed. by Wilson K.M. – Athens: Univ. of Georgia press, 1984.- XXIX, 336 p.).

Освещаются грани и аспекты творческого самовыражения американских женщин – писательниц (см.: Russ Joanna. How to suppress women's writing. – Austin: Univ. of Texas press, 1983. – 159 p.).

Американские литературоведы проводят широкие социологические исследования, используя формы анкетирования на тему: «Отношение современных писательниц к понятию (термину) «женская литература». Результаты таких опросов систематизируются и обобщаются, и каждый раз они дают положительный ответ: «Женская литература», несомненно, реальность, она характеризуется своей необычностью и заслуживает право на собственный статус (см.: Showalter E. Women who write are women. – New York times book, rev., 1984. Dec. 16. – P. 1 - 31).

Критика регулярно обозревает сборники стихов американских поэтесс. В очерковых статьях намечаются попытки объединить и выделить поэзию согласно периодов ее появления. Таким способом расширяются рамки жанра критических рецензий (см.: Wright C. Women poets: Seven new voices from at small presses. – Northwest rev., Eugene, 1985, vol. 23, № 1. – P. 118 - 133).

Издаются тематические научные сборники статей, авторы которых проводят сопоставительный анализ творчества западноевропейских и американских писательниц XVIII – XX вв. В 1984 году вышел литературоведческий сборник, посвященный «теме города» в женской литературе «Нового» и «Старого» Света. Он явился результатом научной конференции, где доминировали доклады женщин (см.: Women writers and the city: Essays in feminist lit – criticism / Squier S. M. (ed). Knoxville: Univ, of Tennessee press, 1984. – [10], 307p.).

В вопросах феминизации искусства и литературы с американскими учеными конкурируют литературоведы Австралии. В их работах внимание уделяется проблеме психологии творчества поэтов – мужчин и поэтов – женщин. При этом ученые обращаются к национальной английской художественной культуре. Английскую поэзию 80 – х годов XX века исследует австралийский филолог Д. Брукс (см.: Brooks D. Poetry and sexual difference. – Meanjin, Melbourne, 1985, vol. 44, №1. – P. 69 - 78).

О состоянии норвежской «женской литературы» XX века информируют соавторы Энгельстад Ирене и Эверланн Янекен (см.: «Свобода писать». Статьи о женской литературе от Амалии Скрам до Сессиль Левейд //

Современная художественная литература за рубежом. – Радуга, 1983, № 5. – С. 49 - 51).

Наука о литературе нового зарубежья периодически рассматривает творчество писательниц, однако не культивирует автономность понятия «женская литература». Пока еще нет концептуальных работ, в которых бы устанавливались четкие признаки, указывающие на специфику родового типа творчества. Этот важный вопрос не ставится и не обсуждается на конференциях. Отечественное литературоведение робко переступает границы тысячелетних мужских традиций.

Украинская поэтесса Г. Гордасевич решает проблему национального характера и его таинство на материале творчества украинских писательниц (см.: Гордасевич Г. Таємниці жіночого світу // Київ, 1984, № 4. – С. 116 - 120).

О «женском голосе» в поэзии белорусских поэтесс пишут В. Липневич в статье «... И голос обрела душа» (Литературное обозрение, 1986, № 3. – С. 43 - 47) и Т. Чабан («Традиция обязывает» // Неман, Минск, 1984, № 3. – С. 162 - 167). Изучается творчество молдавских поэтесс (см. на молд. яз.: Цуркан А. Условие творчества поэтесс // Нистру. – Кишинев, 1984, № 3. – С. 130 - 140). Встречаются отдельные наблюдения над женской прозой в работах А. Зорина («Русские поэтессы XIX века» // Библиотекарь. – М., 1982, № 3. – С. 51 - 53) и С. Алиевой («Мир глазами женщины. Заметки на полях «женской» прозы // Литературная Россия, 1984, 9 марта, № 11, с. 11; 16 марта, № 12, с. 8 - 9).

## ЖЕНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

В женской художественной прозе и поэзии сложились закономерности, указывающие на несомненную специфику этой литературы. В американской литературе были созданы предпосылки, позволяющие писательницам XIX века утверждать свое право: они были христианками и викторианками, и придерживались убеждений, что мужчине и женщине предписан свыше разный кодекс морали, им же предназначены различные занятия в жизни. Эта теологическая идея переносилась на страницы произведений, и героини, преодолевая житейские искушения, достойно несли свое родовое начало.

Другим фактором, оказавшим влияние на становление «женского литературоведения» в США, явился классический канон: такие книги должны создаваться исключительно женщиной – писательницей, которая адресует их женщине - читательнице. Это своеобразное наставление о том, как можно изменить женскую судьбу.

Следующий момент в американской литературе получил название «домашнего сентиментализма». Его традиции критики устанавливают в английском сентиментализме XVIII в.

Наблюдение над «женской литературой» привело к утверждению терминологического понятия «женское литературоведение». Эта наука пока еще находится на стадии становления. Признанный вклад в женское литературоведение внесла английская писательница Вирджиния Вулф (см.: Rigney B.H. A wreath upon the grave? The influence of Virginia Woolf on feminist critical theory // Criticism and critical theory. – L.: Arnold, 1984. – P. 73 - 82).

Утверждают свою лидирующую позицию американская **феминистическая критика и литературоведение** (см.: Donoghue D. A criticism of one's own // *New Republic*. – Wash., 1986. – Mar. 10. – Vol. 194, № 10. – P. 30 – 34).

Концепцию о «**женском литературоведении**» ученые могут выстраивать на материале творчества одной писательницы, например, Ю. Кристевой (см.: Herrmann A. *Feminist theory // Contemporary lit.* – Madison, 1987. – Vol. 28, № 2. – P. 271 - 277).

В «женской литературе» второй половины XX века прослеживаются следующие сюжетно – тематические тенденции: семейно – бытовые (конфликтные); феминизация женской личности в обществе (отчуждение от мужской социальной зависимости); культ философии женской свободы и возвращение к идеалу института семьи.

Что касается «женского литературоведения», то оно поднимает вопросы, во – первых, о доминантных началах этого типа науки о литературе; во – вторых, очерчивает методологические границы между «мужским» взглядом на литературу, и специфическим «женским» подходом к анализу литературной эпохи, художественного творчества, текста.

Еще одним образцом «женского литературоведения» можно считать работу Эллен Кронен Роуз (США), которая составила сборник научных трудов, посвященных английской романистке XX века Маргарет Дрэбл (см.: Rose E.C. *Critical essays on Margaret Drabble*. – Boston: Hall, 1985. – 205 p.).

Внимание к «женской теме» сама писательница объясняла тем, что **Обычная Дама** в конце XX века находится в иных условиях, чем ее мать или бабушка, не говоря уже о Прекрасных Дамах Средневековья и Ренессанса. Современная «вумен» ищет в литературе образцы, помогающие ей определиться в окружающем мире. При этом М.Дрэбл в своих высказываниях не принимает «теорию феминизма», поскольку она сбивает с толку в процессе работы, а для автора «правда важнее теории». Э.Роуз выделила в эстетике М.Дрэбл следующие приметы «женской литературы»:

а) писательница должна быть моралисткой; б) финалы женских героинь следует оптимизировать, поскольку они (героини) даже в невыносимых условиях противостоят мерзким обстоятельствам. В свое время М.Дрэбл в интервью Д.Купер-Кларк свидетельствовала: «Я верю в нескончаемые попытки. Иногда они терпят поражение, но человек может сделать так, чтобы это было почетное поражение» (с. 20-21); в) «мелкие» семейно-бытовые темы надо возводить в «большие», это дом, квартира, домашняя жизнь, рождение ребенка, секс, смерть; г) энергично вступать в борьбу с **властью случайностей** и устоять в этом противоборстве: «Человек стоит перед фактом: он стареет, болеет и умирает. Гораздо более достойно признать возможность этих бедствий, чем быть безумным оптимистом и притупить свой разум мыслью о возможном «милосердии» (с.26).

В романах Э.Дрэбл «Вольер для птиц», «Золотой Иерусалим», «Золотое царство» героини объединяются общим стремлением исчерпать до конца свои возможности.

«Женское литературоведение», в нашем представлении, находится в стадии формирования, уступая достижениям «женской литературы». Пока еще

нет четкого определения методологии «женского литературоведения», не обозначены признаки психологии научного поиска.

Творческий процесс дополняется теорией о женской литературе. Феминизм (лат.-женщ.) – движение за права женщин во всех сферах социальной и общественной деятельности. Это явление возникло в XVIII столетии, особо актуализируется в середине XIX века в США: появляются общественные организации и рождается «женская литература». В XXI веке латинский термин «фемина» и феминизм вытесняется английским словом – «вумен» (умная женщина – clever woman; деловая женщина – бизнес вумен – business woman). Московские критике и в XXI веке обозначают «женскую литературу» пренебрежительным термином – «Дамский роман».

М.Фуллер, её  
деятельность в 40-е годы  
XIX в. Идеология

Научные трактаты о женском  
равноправии: А.Грейв «Женщина  
в Америке», 1844; М.Макинтош  
«Женщина в Америке: её труд и  
вознаграждение», 1850

### **Женская литература США XIX в., её видные представительницы**

Кэтрин Мария – Сэдживик  
(1789-1867), является  
создателем женской  
литературы, утвердившая в  
художественной форме  
идеологию феминизма

Эмма Саутуорт, опубликовала  
свыше 60-ти феминистических  
романов в первой половине XIX  
века

## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

### ПОЭТИЧЕСКАЯ РЕЧЬ

#### *Иносказательная образительность и выразительность художественного слова*

Язык художественного произведения, поэтическая речь, являются завершающей литературоведческой категорией формы. Однако эта тема настолько обширна, что ее пришлось обособить и поместить в отдельную, финальную, главу. Обычно в теории литературы языку прилагаются такие понятия, как «поэтический» в значении «художественный», а вовсе не в смысле «стихотворный».

Особенности языка разных писателей чрезвычайно разнообразны. Одни пишут лаконично, краткими предложениями (телеграфный стиль), другие пользуются усложненным синтаксисом, предельно приближаясь к разговорно – народной речи или языкам сугубо литературным, пользуясь повторами или, напротив, пропусками, разрывами в тексте. Часто один и тот же художник в разных жанрах пользуется совсем иными языковыми средствами. Так, Джеймс Джойс в романе «Улисс» употребляет сложнейшие синтаксические конструкции, а в своих рассказах находит применение весьма лаконичным фразам.

Для художественной литературы нет никакого специального языка. Писатели работают с самым обычным языком общения, которым люди пользуются в реальной жизни. Однако перед авторами в связи с его задачами и стремлениями к максимальной выразительности и образительности стоит проблема выбора языковых средств. Поэтический язык делится на те же сферы, которые исследуют и лингвисты: лексика, морфология, синтаксис, семантика, паремии. Но в литературоведении к каждой из названных сфер прибавляется определение «поэтическая». Такое обозначение предполагает, что рассматривается не вся лексика произведения, не все в нем грамматические средства (морфологические и синтаксические), не вся семантика, а только те элементы, которые несут художественную функцию. Если лингвист, говоря о лексике какого – нибудь произведения имеет в виду весь его словесный состав, то литературовед, изучая поэтическую лексику того же произведения, останавливает свое внимание только на тех словах, на тех категориях слов, которые выполняют определенную художественную нагрузку, являясь выразительной, характеристически образительной сферой. Нейтральные в художественном отношении слова и выражения литературоведа практически не интересуют. Проблема поэтического языка такова, что его освещение в разных аспектах требует объединения усилий представителей разных наук. Без разработки этой проблемы на стыке человеческих знаний она может остаться так и не решенной до конца.

**Первый аспект, в котором должна осознаваться проблема поэтического языка, включает в себя момент эстетический.** В каком смысле проблема поэтического языка является проблемой, разрешимой на почве эстетики как науки?

Язык является исходным материалом литературы. В этом плане его, язык, надлежит рассматривать как существенное обстоятельство в ряду первоэлементов в искусстве во всем многообразии его форм: язык и звуковая материя; язык и речь красок; язык и пластические материалы, используемые в скульптуре; язык и кадр (кинематографическое изображение); слово и музыка; слово и законы сцены (театр). Специфика видов искусства начинается с материала. Уже в художественной ткани заложено то, что называется особой логикой, открывая путь к познанию своеобразия искусства, дающего знать о себе в самой вещи. Однако, изолированное рассмотрение материала не позволяет определить в достаточной мере осуществляемый эффект, и все – таки требуется несомненное познание первоэлемента художественного творчества. А это, конечно, предмет эстетики, науки, которая и призвана создавать всеобщую теорию искусства.

Изучение материала как первоэлемента творчества дает возможность определить то, что можно назвать природными потенциями искусства. Имеется в виду стремление не навязывать, не искать в данной разновидности художественной деятельности то, что противоречит его природе. Так, Лессинг отмечал, что предмет скульптуры есть тела, функционирующие в пространственных отношениях. При этом Лессинг подчеркивал, что прекрасные тела, и виды изобразительного искусства не терпят уродства. Здесь надо знать ту грань, которую художник не должен переступить. И старец Лаокоон не может кричать, скульптур показал крик человеческих тел. Категория безобразного также допускается в точно отмеренном виде, значении.

Имеются начала, которые противопоказаны, например, искусству музыки, а поэзия должна быть глуповата в том смысле, что рационализм в лирике может стать губительным. Жанровой условности требует опера: нельзя петь со сцены: «Отдай мешок муки!». Имеется аналогичная условность в классическом балете, выраженная специфическим языком. И эту условность пластики танца разрушать нельзя.

Явления специфики, внутренней потребности в искусстве, границы живописи и поэзии глубоко диалектичны. Проблема границ искусства стоит на очереди дня. Сближение этих начал предполагает изучение взаимоотношений первоэлементов искусства, среди них находится и литературный язык. Он, как известно, считается инструментом мысли, его возможности безраздельные, нет той сложности, которую нельзя было бы выразить при помощи слова. Величайший из композиторов Бетховен не мог в музыке стать доктором экономических наук. Однако это не значит, что литература значительнее и «научнее» благозвучия. Каждый вид искусства дает определенный выигрыш и проигрыш. В известном смысле Бетховен проигрывает Бальзаку, но в определенном плане Бальзак уступает Бетховену. Эта сторона литературы, как менее берущая в плен, чем музыка, идет от материала, и этот общеэстетический материал (поэтический язык) надлежит изучать.

**Второй аспект собственно литературоведческий.** Он непосредственно пересекается с первым и предлагает выяснение отношений между поэтическим языком (первоэлемент литературно – художественного целого) и проблемой единства содержания и формы в литературе (важнейший компонент художественного произведения). В этой связи говорят о поэтическом языке как

о сфере стилистической, где самому понятию стилистика придается значение науки о литературном произведении. Стилистика – это конкретная наука и В. Виноградов отделял ее от теории литературы. Рассматривая стилистику как часть науки о литературе, Л.И. Тимофеев относил ее в отрасль, расположенной на стыке двух филологических дисциплин. Стилистика обращена непосредственно к художественной речи, но есть и лингвостилистика. Проблема стилистического языка должна учитывать два самостоятельных и тесно напряженных взаимопереходными аспектами единства содержания и формы; с другой стороны, поэтический язык выступает как явление языкового мышления и речевой практики.

**Третий аспект состоит в выявлении связей и противоречий между языком поэтическим и языком коммуникативным** (канцелярский, диалектный, разговорный...). Хотя в поэтический язык может входить и история национального языка, но в данном случае литературовед должен мыслить лингвистически, поскольку нет и проблемы чисто литературоведческого языка, впрочем, существует диссертационный язык.

Достоверно и точно связь этих аспектов определяет академик Н.И. Конрад. Он отмечает, что в данной сфере у лингвиста и литературоведа одна общая задача, состоящая в выяснении того, когда и как элементы бытовой речи становятся поэтическими. Коммуникативный язык Н.И. Конрад называет «бытовой речью», и в его мыслях имеет ключевое значение, когда решается проблема поэтического языка. Чеховская героиня просит: «Дайте мне атмосферы». Слово «атмосферы» звучит в коммуникативном и поэтическом значениях по – разному, хотя начало и общее. Система поэтического языка выступает в роли материала, в роли первоэлемента процесса и результата художественного отражения действительности. Эта функция становится средством познания и объяснения языковой системы до конца, если элементы бытовой речи будут осознаны в качестве предмета художественного. Там – функция коммуникативная, здесь язык не просто общение людей, но и способ художественного познания, художественного исследования жизни.

Одна из влиятельнейших точек зрения, сыгравшая существенную роль в становлении проблемы «снятия» бытовой речи, была открыта украинским лингвистом и литературоведом Александром Афанасьевичем Потебней. Он развернул учение о литературе как о словесном искусстве. Природу языка Потебня выводит из слова. Для него специфика образа и искусства заложена в слове, речи; образ и слово – едины; структура поэтического произведения заключена в метафоре. В большой метафоре имеется:



Формула метафоры, даваемая Потебней, раскрывается так: художник хочет что – то сказать и задача значится как «X». Допустим, необходимо изобразить жизнь пчелиного улья, надо показать бытие пчел, как они вылетают из ульев за нектаром. А затем это бытовое явление приходится перенести на поэтический язык. Всякое неизвестное раскрывается через известное, через «А». Причем

между «X» и «А» не существует тождества, тут не поставишь  $X=A$ . Здесь «X» познается через «А». Между ними фигурирует маленькое «а», благодаря которому изображаемое сближается по метафорическим признакам: «Пчела из кельи восковой, летит за данью полевой». Природа образа, характер художественного искусства выводится из приведенной формулы. В этом языке заключено все самое необходимое для понимания психологии литературного творчества. Заслуга А. Потебни заключается и весомо измеряется вкладом в изучение фольклорного начала в литературном творчестве. Однако Потебня сближает поэтический язык и поэтическое слово, когда на самом деле эта проблема шире и одними корнями она входит в сферу искусства, другими – в художественную гносеологию. А. Потебня абсолютизировал роль слова как единственного ключа сущности художественного произведения. Он доказывал об элементах непознаваемости, полагая, что «А» не может выразить сполна «X», оно только намекает на него, остальное дорисует читательское воображение, поскольку и у писателя и у его читателя наблюдается каждое свое понимание метафоры.

Художественное произведение, писал А. Потебня, подобно слову, есть не только выражение, сколько средство создания мысли. Цель его, как и слова, произвести известное, выразить субъективное настроение говорящего и слушателя. И в этом сказывается сильная сторона А. Потебни, мысль и слово поэтическое при известных элементах невыразимого выполняют коммуникативную и познавательную функции. Это необходимо обмолвить для того, чтобы представить другую, доведенную до абсурда, точку зрения на поэтический язык, провозгласившую «самовитость слова» (футуристы), которое ставит стену между коммуникативным и поэтическим языком.

Законы поэтического языка, законы формирования поэтического смысла ничего общего не имеют с поэтическим мышлением в следующем примере – «бео – беби пели губы». И хотя поэзии чужды логические измерения здесь никакой связи между двумя системами  $X - A$  нет, они функционируют разобщено.

А. Потебня утверждал, что поэтический язык можно познать через язык коммуникативный и что природа языка выводится из самого художественного произведения (см.: Шагинян Р.П. Теоретическая поэтика. Курс лекций. – К.: Киевский славистический университет, 2002. – С. 68 - 69).

Отношения системы коммуникативного и системы поэтического языка в плане многообразия их форм, объясняют во всей своей противоречивости то, что слово несет не одну только коммуникативную, но и художественно - познавательную функцию. «Оранжевая песенка» выделяет смысловую нагрузку первого слова: «оранжевые песни, оранжево поют». Логически такого не бывает, но появляется настроение, когда «оранжевые мамы оранжево поют». Вот пример диалектически противоречивого единства – «Дыр бул щыл» (А.Е. Крученых) – это одно. И совсем иной смысл рождается при пении «оранжевой» детской песенки, постигая мир в его колористическом измерении; в радостном и цветовом окружении можно дышать этой оранжевой вещью.

Логическое основание в художественном творчестве иногда не совпадает с поэтическим смыслом, но это не отражается на шедевре. Например: «Звонко звучная тишина» В. Брюсова. Этот оксюморон – настоящая поэзия. Высокая

поэзия рождается и в тех случаях, когда значение слов оказывается таким же точным, каким оно бывает в коммуникативном языке. У Тютчева: «И паутины тонкий волос лежит на праздной борозде». Лучше картины бабьего лета не нарисуешь и не передашь. Художественное слово раскрывается всем контекстом целого, которое предстает не только в строке, но и между строк, не только в тексте, но и в подтексте.

В поэтическом языке ставятся на службу смысловые и звуковые образы. Слово поднимает большую тяжесть, оно максимально нагружено, потому что нет той сферы, тех элементов языковой материи, которые не были бы выразителями внутреннего содержания. Все здесь важно: от семантики до звука. Гоголь не преувеличивал, утверждая, что у каждого поэта «есть свой звон», и этот звон органически сращен со смыслом, пафосом поэзии. Семантическая сущность слова является неисчерпаемым источником поэзии. Ритм, изобразительность самой повествовательной манеры, членение речи достигают цели. Например: «Вечерние сумерки. Крупный мокрый снег лениво кружится около что заснеженных фонарей». Эта фраза строится ритмически, медленно, как падающий снег. Звук насыщается поэтическим значением при помощи всех ресурсов коммуникативного языка, который поставлен на службу писателя, он (звук) проникает в идейно – тематическую основу и выстраивает целый лабиринт сцеплений между поэтическими мыслями.

Уместно тут обратиться к Л.Н. Толстому: «Во всем, почти во всем что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя». Писатель имел в виду поэтическую мысль и поэтические сцепления, будучи специфическими, они не должны отделяться от мыслей логических. Одна метафоричность не создает поэтический образ: «Облака лают». Это стихи, рожденные большим мастером. Все зависит от того, сумел ли художник элементы бытового языка заставить работать поэтически, чтобы все речевые ресурсы соотносились с задачей сцепления мысли и художественного действия.

**Членение поэтического языка на специфические сферы.** Художественная речь делится на ряд общеизвестных лексических категорий, однако литературоведа интересуют только те архаизмы, неологизмы, фразеологизмы, ... которые в этом своем качестве несут эстетическую информацию.

**Поэтические архаизмы.** Какую художественную роль могут играть архаизмы в широком смысле? Архаизмы, - устаревшие слова типа «становой», «пристав», «городничий», а также исторически давно вышедшие из употребления, как «опричник», - неизбежно должны употребляться, когда художник описывает прошлое, конкретно – историческое время. Историзмы и архаизмы создают в произведении колорит изображаемой эпохи. В этом их эстетическая функция, художественная нагрузка.

**Поэтические варваризмы** указывают на иноязычное влияние, которое, во – первых, ощущается читателем как заимствование; а во – вторых, играют определенную оценочную роль. Они могут укладываться в уста иноземца, недостаточно свободно говорящего на другом национальном языке. Такие варваризмы, вставляемые в речь героя, характеризуют его как представителя иной страны или принадлежащего к высшему свету.

**Поэтический синтаксис.** Значение поэтического синтаксиса намного превосходит роль поэтической морфологии. Если средствами поэтической морфологии писатель пользуется тогда, когда он имитирует, подражает фольклору (обращение к уменьшительно – ласкательным суффиксам, постоянным эпитетам), то сфера поэтического синтаксиса распространяется на язык любого произведения. К поэтическому синтаксису относятся, прежде всего, так называемые поэтические фигуры.

**Фигуры** – это синтаксические конструкции самые обычные или, по крайней мере, близкие к обычным, используемые в художественных целях. Это риторические призывы, не рассчитанные на отклик, например, обращение героя к явлениям природы или погибшему: «О поле, поле, кто усеял тебя костями?!». Иногда герои получают ответ: «Я спросил у ясеня,...» у тополя... и они успокоили героя. Риторический вопрос строится таким образом, что на него не можно получить ответа: «Куда ты мчишься, гордый конь, и где опустишь ты копыта?!». Риторические обращения, восклицания, вопросы употребляются, как правило, в художественной литературе, в просторечии, и в науке риторики.

**Бессоюзие** как поэтическая фигура строится по принципу перечисления однородных предложений без помощи союзов, которые осознанно опускаются, создавая эффект хаоса: «Швед, русский, колит, рубит, режет».

**Многосоюзие** в поэтической речи. Здесь каждый однородный член присоединяется одним и тем же союзом: «И пращ, и стрела, и лукавый кинжал Щадят победителя годы».

**Эллипсис** образуется за счет пропуска одного из членов предложения. Эллипсис (гр. – опущение, недостаток) как фигура поэтического синтаксиса создает динамичность и сжатость речи, передает смену напряженного действия. Характерно, что пропущенный член предложения, чаще всего это сказуемое, легко восстанавливается по смыслу. В лирике встречаются стихотворения, написанные бессказуемыми конструкциями. Так, обильно пользуется эллипсисом А. Фет (стих «Шепот, робкое дыханье»). Эллипсис применяется в пословицах и поговорках: «Посмотрит – рублем подарит».

**Семантика поэтическая.** Семантика (гр. - обозначающий) поэтическая указывает на смысловую сторону языка, слов, частей слова, словосочетаний. Эта фигура применяется в качестве художественных значений, смысла слов и выражений. Различают две категории поэтической семантики.

**Первая – синонимия.** Здесь речь идет об использовании художественных выразительных средств в целях эмоционально – оценочных характеристик в словах синонимических рядов. Так, слово «лицо» нейтрально, лексемы «физиономия» или «физия» имеют оттенок отрицательный, а слово «морда» отличается ярко выраженным отрицательно – эмоциональным оттенком.

**Вторая** разновидность поэтической семантики – это **тропы** (гр. – поворот; переносное значение – оборот, образ). Троп – поэтический оборот, когда слова, фразы, выражения употребляются в переносном, образном смысле. Иначе говоря, использование их не в буквальном, несобственном или, как говорят, в словарном их значении. К тропам относятся метафора, метонимия, синекдоха, симфора, гипербола, ирония, литота, отчасти эпитет, аллегория, перифраз. Тропы - наиболее широкий, многозначный ряд явлений семантики, в том числе семантики поэтической.

Тропы по своей функции, по своей роли бывают поэтическими и языковыми. Те фигуры, которые постоянны и всеми употребляются – это тропы языка. Например: «Дождь идет» (дождь не может ходить), здесь «дождь» не поэтический троп. Языковые тропы художественной роли не играют именно потому, что они массовые, они общеупотребительные, зачастую говорящий и не замечает переносного их характера. Это имеет отношение не только к тропам, но и к сравнениям, ведь когда говорят «Толстый как бочка», «Тощий как палка», то не имеется в виду, что действительно люди похожи на «бочку» или «палку». Буквально имеется следующее: очень толстый, очень тощий. Следовательно, «бочка» и «палка» употреблены здесь в иносказательном, переносном смысле. Однако такие общеупотребительные тропы, тропы – фразеологизмы в литературе используются просто как оборот, существующий в языке, но не как специфическая художественная фигура.

В другом отношении тропы делятся по признакам своих структур. Это тропы, образованные **по сходству** (выпил два стакана) и созданные **по смежности**, они называются метонимическими. Тропы, созданные по сходству именуется метафорическими. Это основные группы. «Выпить два стакана» не относится к поэтическим фигурам. Иное дело слова «Ясного неба блестящие очи». Здесь блестящие очи – звезды созданы по сходству и являются поэтическими по функции.

## **РАЗНОВИДНОСТИ ПОЭТИЧЕСКИХ ТРОПОВ И ИХ ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ**

**Метафора** (гр. – перенесение) высоко оценивалась Аристотелем, который в своей «Поэтике» утверждал: «Слагать хорошие метафоры – значит подмечать сходство (в природе)». В этом смысле «слово» превращается в метафору, оно утрачивает прямое значение, и начинает активно работать в переносном смысле. В основе метафоры лежит неназванное сравнение, сходство одного предмета с другим.

Метафоры делятся на следующие классы: метафора гиперболическая, она развивается на необычном преувеличении качества или признака; метафора лексическая, ее еще называют «метафорой мертвой», окаменевшей, привычной, стертой («вечное перо», «лист бумаги»); метафора ломанная, противоречивая, комбинирования; метафора поэтическая, она входит в разряд выразительных средств и выступает в качестве семантической структуры («И ничего не разрешилось Весенним **ливнем бурных слез**»).

**Метонимия** (гр. - переименовать) создается на сближающихся словах по признаку названия понятий («Стальной оратор, дремлющий в кобуре; маузер»).

**Синекдоха** (гр. - соотнесение) образуется за счет процесса перенесения значения с одного предмета на другой по признаку числовых различий. Синекдоха имеет несколько количественных трансформаций:

1. Называется целое вместо части, т.е. большое вместо малого.
2. Упоминается часть вместо целого.
3. Употребляется большое число, вместо неопределенного множества.
4. Используется единственное число вместо множественного.
5. Перенесение количественных показателей на понятия родового, социального свойства.

**Симфора** (гр. – соотношение, совмещение) – этот вид тропа отличается пропуском связующего звена сравнения, называются признаки, характерные для изображаемого предмета.

**Гипербола** (гр. – излишек, преувеличение) – образный троп, который держится на приеме преувеличения какого – либо действия, предмета, явления. Главное назначение гиперболы состоит в том, чтобы обратить на себя внимание, обострить художественное впечатление. В мировой литературе можно назвать значительное число писателей, которые в своем творчестве мыслили гиперболами (Свифт, Рабле...).

**Литота** (гр. – простота, малость, умеренность) выполняет несколько художественных функций: литота как фигура приуменьшения, иногда литоту называют «обратной гиперболой»; обозначения какого – либо понятия или предмета путем отрицания противоположного, чаще всего используется литота **бытового** свойства («Он не глупый» вместо «умный», «Это неплохо написано» вместо «хорошо написано»).

**Ирония** (гр. – притворство, насмешка) как поэтическая фигура выполняет роль насмешки, нарочито облаченную в форму положительной характеристики или ложного восклицания («Откуда, умная, бредешь ты, голова?»). Тонкая и скрытая ирония достигает цели, когда сказанные слова имеют противоположное значение. Существуют такие понятия, как «сатирическая ирония». Иронию как стилистическую фигуру не следует смешивать с теорией «романтической иронии», которую разработали германские ученые XIX века.

Частично к тропам относятся эпитет, аллегория, перифраз.

**Эпитет** (гр. – приложение) отличается от обычного определения экспрессией и выразительностью. Литературоведы выделили ряд эпитетов, которые активно работают в художественном тексте: тавтологические (солнце красное, белый свет); пояснительные (ножки резвые, добрый конь); метафорические (черная тоска, мертвая тишина, седая земля); «цветовые» или синэстетические (розовый стыд, белая тоска, пестрая тревога, зеленый шум); постоянные эпитеты (чистое поле, синее море, черные тучи), чаще всего этот вид эпитетов используется в фольклоре.

Продуктивными считаются следующие модели создания эпитетов: существительное + прилагательное («В густой траве на **поле роковом**»); местоимение, выражающее превосходную степень какого – либо состояния («Ведь были схватки боевые, Да говорят, еще **какие!**»); слово или словосочетание выступает в качестве обращения к говорящему с отрицательным (порицание) оттенком («Ты лжешь, мерзавец!» или из Ронсара: «Проснись, ленивица, Мари!»).

**Аллегория** (гр. – аллос – иной, агорено – говорю = иносказание) выражает отвлеченную идею при помощи отчетливо представляемого образа. Иносказание однозначно и указывает на конкретный предмет или понятие: «Прекрасный Царскосельский сад, Где **льва** сразив, почел **орел** России» (Карл XII и П. I). Писатели создают аллегорические романы (средневековые «Роман о Розе» и «Роман о Лисе»), повести (Антуан де Сент – Экзюпери «Маленький принц»). На аллегориях строятся сюжеты фольклорных произведений (сказки, басни, притчи). Справочная литература в аллегорический ряд включает и такие

понятия, как: весы – правосудие, крест – вера. Однако эти примеры в большей мере тяготеют к образам – символам или эмблемам.

**Перифраза** (гр. – пери – вокруг, около; фраза – говорю; пересказ). Это вид тропа, где название предмета, человека, явления подменяется характерным признаком. Существует несколько способов образования перифраз: построение поэтической фразы на развернутой метонимии; использование формы известного литературного текста, что создает противоположный смысл при сохранении всех примет первоисточника (Блок: «В белом венчике из роз – Впереди Иисус Христос». У Маяковского: «В белом венчике из роз Впереди Абрам Эфрос»; А. Эфрос – известный в 20-30-е годы XX века критик и поэт).

## **ВИДЫ СЛОВЕСНО – ПРЕДМЕТНОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ**

Традиции словесно – предметной изобразительности уходят в языческий синкретизм. Все приемы словесного искусства направлены на чувственный мир. Литературоведение исследует следующие виды поэтической изобразительности: олицетворение, образный параллелизм, развернутое сравнение, образы – символы, образы – аллегии, образы – эмблемы.

**Олицетворение.** Этот термин редко подменяют трудным греческим словом «прозопопея», что обозначает «лицо делаю». Древние поэтические формы строились на приеме обращения к явлениям природы, что отвечало философии язычника, который наделял окружающий мир душой (анима). Затем эта форма обращения становится традиционной в литературе письменной. Обретают свое лицо и предметы материальной культуры: меч имел свою душу и тело, он должен питаться кровью (в музее Каунаса хранится рыцарский меч с надписью: «Пей кровь!»).

**Образный параллелизм.** Параллелизм (гр. – идущий рядом) чаще всего применяется в качестве композиционного приема, который сближает два или несколько элементов стиля в одном художественном тексте. Система параллелизма достаточно разветвленная: синтаксический параллелизм, строфический параллелизм, ритмический параллелизм, параллелизм отрицательный, параллелизм тематический.

**Развернутое сравнение как вид тропа** включает в себя: простейшее сравнение, бессоюзное сравнение, сравнения увеличительных и уменьшительных свойств и качеств (см.: Лесин В.М., Пулинец О.С. Словник літературознавчих термінів. – К.: РШ, 1971. – 487 с.).

## **КРАТКИЕ ВЫВОДЫ**

Теория литературы составляет основу гуманитарной науки, именуемой литературоведение. Она устанавливает общие нормы, управляет развитием словесности, определяет особые признаки художественного метода, идеи, жанра, сюжета, образного строя, поэтической речи.

Настоящее исследование концептуальных категорий относится к монографическому жанру, на что указывают 4, 5, 8 главы, в которых системно рассматриваются материалы, широко не освещенных в учебниках и учебных пособиях. В монографии постановка пока еще не решенных вопросов переводится в область гипотез и версий, которые могут быть решены или отвергнуты.

К дискуссионной теме можно причислить раздел: «Женская литература» и «женское литературоведение» как научная данность XX века». Обучающая направленность учебника, напротив, инструктивно требует соблюдать выверенные практикой истины.

Композиционно монография состоит из 9 глав: одни отличаются небольшим размером, другие, недостаточно изученные, распознаются значимой объемностью.

В вводной части обзревается учебный материал, выстраивается историко - литературная типология данного предмета в качестве самостоятельной вузовской дисциплины.

В первой главе - «Литература и литературоведение» - осваиваются главные и вспомогательные (служебные) научные дисциплины, которые отечественное литературоведение включает в курс «Введение в литературоведение», хотя американские филологи О.Уоррен и Р.Уэллек открывают свою «Теорию литературы» именно этими темами.

Во второй главе – «Художественный образ и образная специфика литературы» - проводится наблюдение над специфической разновидностью образности, ее многогранных способов познания общественного сознания и духовной культуры человека. Искусство слова осмысляет и отражает жизнь, находящуюся за его пределами. Особо очерчиваются в этой главе такие категории, как образ и предмет художественного изображения, типизация и индивидуализация, характерология и другие формы освоения жизни.

Глава третья полностью отводится изучению истории возникновения и методологии литературоведческих школ. Впервые в жанре монографии представлена Самаркандская школа поэтико - структурного исследования текста, раскрываются способы интерпретации произведения сквозь призму тщательного анализа микродеталей. Итоговый результат этой главы таков: в процессе изучения накопленных научных методологий ученые придерживались общей концепции, утверждавшей, что одна школа, отработав свой эстетический ресурс, закрывается достижениями другой. В монографии этот взгляд полемизируется. Все научные школы значимые, даже те, которые преобладающее внимание уделяют не художественной стороне произведения, а «**внелитературным** аспектам» (интерпретация теологического, философского или социологического толка). Незначительные коррективы в их методологию вносят время, литература и теоретическая мысль. Поскольку литературный шедевр потенциально неисчерпаем, то он как раз и предьявляет разные приемы и способы исследования текста.

В главе четвертой объединяются и рассматриваются в едином блоке художественный метод, направления и литературные течения. История развития мировых культур и науки о литературе позволяет установить закономерности, проявляющиеся в том, что литературный процесс не может развиваться в замкнутой сфере единого художественного метода. Активизируют это развитие эстетические направления и течения. В этой связи необходимо оговориться, что наука о литературе предпринимает попытки выявления начала начал художественного метода (реализм и романтизм). Так, объектом анализа прасновы художественного метода К. Вилкошевска (см.: Wilkoszewska K. W poszukiwaniu zradel realizmu. – Wrozlaw ets.: Ossolineum,

1986. – 61 с.) избрала категорию «мимесис» (подражание), идейно – тематическое ядро которого составляют элементы реализма и романтизма. Глубокий анализ эволюции мимесиса позволил Крыстыне Вилкошевской выстроить типологические ступени мимесиса, на которых формировались и качественно совершенствовались понятия типического и исключительного способов отражения действительности. Попытка создания стройной теории мимесиса была предпринята Сократом. Он видел в «подражании природе» (миметизм) правильную схему воспроизведения реальности. Затем философ Платон в полемике с Аристотелем открыл в мимесисе функцию **правдоподобного** изображения картин мира. Для Аристотеля мимесис становится образом действительности (в современном понимании - реализм) и образом героя – незаурядной личности (в современном значении - романтизм). Свою концепцию Аристотель обосновал на материале поэм Гомера, где героизм представлен в чистом виде, и трагедий Эврипида, действующие лица которых демонстрируют светлые и темные стороны своих поступков и характеров, находящихся на грани патологии человеческой природы, а это уже образ реально существующих людей. В таком виде правда жизни сблизилась с правдой художественной.

Философы эпохи Средневековья (св. Августин, Плотин, св. Фома) углубили учение о мимесисе античных теоретиков, во-первых, на новом витке эволюции художественного метода подтверждается аристотелевская доминанта о правдивом изображении земных сфер жизни (св. Фома); во-вторых, в категории мимесиса св. Августин выявил функциональное свойство отражения только тех житейских явлений, которые содержат **«следы божественной красоты»** (романтизм). Средневековые ученые отметили факт вхождения в литературу героя с богатым внутренним миром любви, верности, тоски («Тристан и Изольда»).

Суждения гуманистов Ренессанса о мимесисе, как праоснове реализма и романтизма, также отражали две научные позиции: одни разделяли точку зрения Платона («идея образа природы»), другие отдали предпочтение учению Аристотеля («черпать формы искусства из самой жизни»). Под влиянием культа античных художников расцвело творчество Данте, Петрарки, Боккаччо, мастеров живописи, скульптуры, архитектуры.

В XVII веке сторонники барокко установили в мимесисе свойство познания красоты «формы» (романтизм). В свою очередь, классицизм (Буало) приближает драматургию к жизни, показывая на сцене «людей с улицы».

В XIX веке формируется эстетика мимесиса - романтизма и мимесиса - реализма как классических моделей категории художественного метода. Встречаются суждения о романтизме, который отказался от античного понимания мимесиса, сделав героя вымышленным и овеянным тайной. Однако внутренний мир личности, его размышления о жизни и человеческой культуре берут начало в античности (Эврипид) и в последующих эпохах, например, в учении св. Августина и в опытах над формой представителей барокко.

Таким образом, мимесис сохраняет античную первооснову художественного метода (реализм и романтизм), подтвердив тем самым, что в искусстве и литературе он является категорией вечной, рассчитанной на все времена (см.: Ауэрбах Эрих. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Перевод с нем. Ал. В. Михайлова. – М.: Прогресс, 1976 - 557 с.).

Фридрих Шлегель (1772 - 1829) в своей работе «Фрагменты» определил несколько важных показателей романтизма как художественного метода. Он должен быть пронизан духом историзма; его универсальность состоит в охвате

жизни от самых высоких идеалов до наивной фольклорной стихии. Ф. Шлегель наметил типологическую перспективу романтизма, тенденции которого явственно просматриваются в Античности, Средневековье, Ренессансе, Просвещении (трактат «Письмо о романе»).

Что касается направлений и литературных течений, то они относятся к поздним эстетическим формированиям и в теории литературы как бы занимают факультативное место. Между тем именно эти разновидности создают полифонию в литературном процессе, например, магический реализм как художественное направление (о его генезисе и содержании см.: *La locution et le concept // Riv. di lett. mod. e comparate.*-Firenze, 1982, vol. 35, fasc. 1.-P. 27-53).

Разные типы Текста и Произведения представлены в пятой главе настоящей монографии; в шестой - обращено внимание на специфику литературных родов.

Методологический подход к анализу содержания и формы (седьмая глава) также не нарушает устоявшихся традиций. В монографии разделяется точка зрения литературоведов о единстве и отличии, наблюдающихся в «категории формы» (жанр, сюжет, композиция, поэтическая речь) и «категории содержания» (тема, проблема, идея, пафос, мировоззрение). Обмолвимся с целью уточнения, что мотивный образ «маленького человека» принадлежит одной национальной культуре; относительно наполеоновской, байронической («лишний человек»), гетмана И.С.Мазепы, то это заимствованные (бродячие) темы. Они расцвели в XIX веке во многих литературах и в этом же столетии исчезли из поля зрения писателей, хотя в XXI веке вновь актуализируется тема Благочестивого гетмана истинно Праведной Украины.

Достойное место (восьмая глава - «Творческий процесс») уделяется вопросам творческой одаренности писателей (от гения до графомана), устанавливаются дефиниции, определяющие признаки литературных шедевров.

В девятой главе - «Поэтическая речь», которую следовало бы включить в седьмую, объектом анализа становятся изобразительные и выразительные средства художественного слова.

Трактовка повествовательных стихий проводится применительно к проблеме поэтического синтаксиса. Теоретики литературы выстраивают следующую типологию: традиционное повествование от имени автора, хроникера или героя; сам жанр рассказывает событийную историю; описательные импульсы, вовлекающие читателя в смысл текста; изложение модернистское, где как бы ничего не происходит (рассказчика здесь нет, а персонажи отгорожены друг от друга непроницаемой стеной); сюжет объясняют все действующие лица.

...И вновь напомним, что в свое время (2002 год) Самаркандский ученый проф. Умуров Х.И. создал образцовый учебник «Теория литературы» («Адабиёт назарияси»), однако для славяноязычных студентов аналогичного уровня и объема научных работ в СамГУ пока еще не имеется. В определенном смысле теоретико-учебную функцию может выполнять настоящая монография. И в таком ракурсе просматривается её прикладное назначение.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### I. Учебники по теории литературы

1. Волинський П.К. Основи теорії літератури. – К.: РШ, 1967. – 367 с.
2. Гуляев Н.А. Теория литературы. – М.: ВШ, 1977. – 278 с.
3. Поспелов Г.Н. Теория литературы. – М.: ВШ, 1978. – 352 с.
4. Сорокин В.И. Теория литературы. – М.: Учпедгиз, 1960. – 280 с.
5. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1971. – 464с.
6. Умуров Х.И. Адабиет назарияси. – Тошкент: Шарк, 2002. – 256 б.
7. Уэллек Р. И Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 326 с.
8. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: ВШ, 2007. – 405 с.

### II. Пособия по теории литературы и поэтике

Использованная нами научная литература значится на страницах настоящей работы, поэтому нет необходимости включать ее в отдельный раздел. Другое дело, что не все теоретические категории здесь заняли подобающее место, хотя ранее они были отражены в ряде учебно – методических пособиях и монографиях Самаркандских литературоведов.

1. Алимova Д.Х. Литературные связи. (Восток и русская литература). Учебно-методическое пособие. – Самарканд: СамГУ, 2007, часть 1. – 75 с.; часть 2. – 165 с.
2. Зунделович Я.О. Система образов в повести Горького «Фома Гордеев». – Самарканд: Тр. УзГУ, 1956. Новая серия, вып. 68. – 139 с.
3. Зунделович Я.О. Романы Достоевского. Статьи. – Ташкент: Средняя и высшая школа, 1963. – 244 с.
4. Зунделович Я.О. Этюды о лирике Тютчева. – Самарканд: СамГУ, 1971. – 168 с.
5. Лагутов В.Б. У истоков русского реалистического романа (В.Т.Нарежный). Учебное пособие. – Самарканд: СамГУ, 1992. – 56 с.
6. Магазаник Э. Ономапоэтика, или «Говорящие имена» в литературе. – Ташкент: Фан, 1978. – 146 с.
7. Магазаник Еф. О литературоведческом анализе // Из истории и теории литературы. Новая серия, вып. № 123. Ч. II. – Самарканд: СамГУ, 1963. – С. 3 – 15.
8. Меньшиков Г.Ф. Братья Гонкуры. Жизнь, творчество, эстетические взгляды. – Самарканд: СамГУ, 1985. – 76 с.
9. Михайличенко Б.С. Средневековье и эпоха Возрождения. Программа семинарских занятий. – Самарканд: СамГУ, 1983. – 32 с.
10. Михайличенко Б.С. Особенности «пластической драмы» Теннесси Уильямса. Учебное пособие. – Самарканд: СамГУ, 1993. – 33 с.
11. Михайличенко Б.С. Поэтика сонета о сонете. Учебное пособие. – Самарканд: СамГУ, 1994. – 53 с.
12. Михайличенко Б.С. Теория сонетного жанра. Монография. – Самарканд: Зарафшон, 1995. – 161 с.
13. Михайличенко Б.С. Библиографический указатель. Введение в зарубежную сонетологию XX в. (60 – 80 гг.). – Самарканд: СамГУ, 1995. – 59 с.
14. Михайличенко Б.С. Поэтика сонетных тематических канонов. Учебное пособие. – Самарканд: СамГУ, 1998. – 226 с.
15. Михайличенко Б.С. Поэтика узбекского сонета. Тексты лекций. – Самарканд: СамГУ, 1999. – 120 с.
16. Михайличенко Б.С. Зарубежная литература эпохи Средневековья. Тексты лекций. – Самарканд: СамГУ, 1999. – 83 с.
17. Михайличенко Б.С. Итальянский сонет эпохи Ренессанса. Учебное пособие. – Самарканд: СамГУ, 2002. – 100 с.
18. Михайличенко Б.С. Основы теории поэтики. Методические рекомендации. – Самарканд: СамГУ, 2005. – 92 с.
19. Михайличенко Б.С., Хасанов Ш.А. Библиографический указатель. Введение в зарубежную науку о поэме (дастане) 70 – 80 –х гг. XX в. – Самарканд: СамГУ, 2005. – 60 с.

20. Михайличенко Б.С. Поэтика художественной прозы Гната Хоткевича. Монография. – Самарканд: СамГУ, 2007. – 163 с.
21. Мустаев К.Т. Поэтика цвета и числовых знаков – символов в «Песне о Роланде» и «Алпамыше». – Самарканд: Зарафшон, 1995. – 151 с.
22. Назарьян Рубен. Литературно – эстетические позиции В.К. Кюхельбекера. Монография. – Алматы: КазАТ и СО, 2005. – 154 с.
22. Разыкова Л.Т. Мастерство И.А.Бунина в прозе. (Из наблюдений и размышлений над поэтикой). Этюды. – Ташкент: Фан, 1995. – 191 с.
23. Шагинян Р.П. Грани литературоведческой мысли. Теория. Поэтика. Критика. – Киев: КИ «Славянский университет», 2002. – 177 с.
24. Шагинян Р.П. Теоретическая поэтика. Курс лекций. – К.: Киевский славистический университет, 2002. – 79 с.

### **III. Словари литературоведческих терминов**

Специальные справочники, литературоведческие словари и энциклопедии обогащают и совершенствуют теорию литературы. Одобрительной приметой западноевропейского и американского литературоведения является факт регулярного (ежегодного) выпуска пособий такого типа. Научные номинации постоянно увеличиваются, и новые терминологические понятия нуждаются в пояснении. И на эту сторону вопроса отечественные литературоведы (особенно переводчики!) обязаны обратить внимание. Такого рода переводная продукция даже в коммерческом плане полезна и выгодна.

В качестве примера, подтверждающего перспективность этой проблемы, приведем здесь несколько словарей – справочников западных литературоведов. Отдельные аспекты теории термина – терминологии – номенклатуры рассмотрены в наших статьях.

1. Михайличенко Б.С. Словосочетание «байкабуловский сонет» в контексте узбекской терминологической поэтики // *Xorijiy filologiya*. – СамГИИЯ, 2005. - № 4. – С. 41 – 43.
2. Михайличенко Б.С. Вклад украинских поэтов в арсенал сонетных терминов // *Xorijiy filologiya*. – СамГИИЯ, 2006. - № 2 (19). – С. 48 – 52.
3. *Latviesu konversagijas vardniga*. – Riga: A. Gulbis, 1939, m. XX. (Словарь литературоведческих терминов).
4. Abrams M.N. *A glossary of literary terms*. – N.Y., 1957. (Словарь литературоведческих терминов).
5. Scott Arthur Finley. *Current literary terms. A concise dictionary of their origin and use*. – London (a. o.), Macmillan; New York, st. Martin's press, 1965. – VII. – 324 p. (Современные литературоведческие термины. История их возникновения и использования).
6. Aarnes Asbjorn. *Litteraert leksikon: Begreper og betegnelser. Teori – Kritik – Historie*. – 3. Utvidede og rev. utg. – Oslo: Tanum – Norli, 1977. – 278 s. (Словарь литературоведческих терминов).
7. Aziza Clande, Olivier Claude, Sctrick Robert. *Dictionnaire des symboles et des themes litteraires / Aziza C., ... aves la collab. de Djan R. et al.* – P.: Nathan, 1978. – 204 p. (Словарь – справочник основных тем, символов, мотивов, встречающихся в мировой литературе разных эпох).
8. Mink Louis O. *A «Finnegans Wake» gazetteer*. – Bloomington; London: Indiana univ. press, 1978. – XXXIX. – 546 p. (Словарь исторических и географических аллюзий к роману «Поминки по Финнегану» Joyce James).
9. Greimas Algirdas Julien, Courtes Joseph. *Semiotique: Dict. raisonne de la theorie du langage*. – P.: Classiques Hachette, 1979. – VII. – 424 p. (Толковый словарь семиотических терминов, включающий, в частности, ряд понятий, применяемых в литературоведении).
10. Frye N. Baker Sh., Perkivs G. *The Harper handbook to literature*. – N.Y.: Harper a. Row, 1985. – XII. – 563 p. (Словарь литературоведческих терминов).

## СОДЕРЖАНИЕ

I. ВЕДЕНИЕ.....	3
II. Глава первая. ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ.....	7
Основные литературоведческие дисциплины.....	8
Вспомогательные литературоведческие дисциплины.....	12
III. Глава вторая. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ОБРАЗНАЯ СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРЫ.....	15
Образ художественный.....	15
Предмет художественного изображения.....	18
Типизация и индивидуализация в литературе.....	21
Художественная характерология.....	25
Познавательный фактор в литературе.....	30
Воспитательная функция литературы.....	31
Эмоциональный фактор в литературе.....	33
Эстетическое значение художественной литературы.....	34
Литературоведение и смежные с ней науки.....	36
Художественное творчество как особая форма познания и освоения жизни.....	37
IV. Глава третья. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ШКОЛЫ: ИСТОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ.....	41
Мифологическая школа.....	41
Культурно – историческая школа.....	46
Историко – литературная школа.....	47
Биографическая школа.....	48
Компаративистика как школа.....	50
Литературоведческая школа структурализма.....	52
Герменевтика как литературоведческая школа.....	55
Эволюционная школа.....	57
Психологическая школа литературоведения.....	58
Интуитивистская школа.....	59
Фрейдизм как разновидность психоаналитической школы.....	60
Неолиризм – претензия на литературоведческую школу.....	62
Самаркандская школа поэтики – структурного литературоведения.....	64
V. Глава четвертая. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ, НАПРАВЛЕНИЯ, ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕЧЕНИЯ.....	72
Художественный метод как эстетическая категория.....	72
Реализм как художественный метод.....	73
Романтизм как художественный метод.....	75
Литературное направление как эстетическая реальность.....	78
Барокко.....	78
Классицизм.....	80
Сентиментализм.....	82
Экзистенциализм.....	83
Натурализм, символизм, соцреализм, модернизм.....	88
Литературные течения (дадаизм, футуризм, имажинизм, сюрреализм, акмеизм).....	91
VI. Глава пятая. ТЕКСТ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ: ИХ СПЕЦИФИКА.....	94
Понятие об абсолютном тексте.....	95
Канонический текст.....	96
Исчезнувшие тексты.....	97
Комментированные тексты.....	98
Текст и подтекст.....	98

Текст и контекст.....	99
«Поток сознания» как сплошной текст.....	99
Текст и гипертекст.....	100
Архитекст и архижанр.....	101
Надтекст и затекст.....	101
Текст – вымысел.....	102
Полис – текст.....	103
VII. Глава шестая. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ: ЭПОС – ЛИРИКА – ДРАМА.....	105
Эпос как литературный род.....	106
Лирика как литературный род.....	107
Драма как литературный род.....	109
VIII. Глава седьмая. СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ.....	114
Категория содержания в художественном творчестве.....	117
Тема литературного произведения.....	117
Проблема литературного произведения.....	119
Идея.....	120
Пафос.....	122
Мировоззрение и эстетическая тенденциозность.....	122
Категория формы в художественном творчестве.....	124
Жанр.....	125
Сюжет и его разновидности.....	127
Композиция.....	135
Фабула.....	138
IX. Глава восьмая. ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОДАРЕННОСТЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ШЕДЕВРЫ (гений, талант, заурядность, эпигон, графоман, плагиатор, шедевры, женская литература и женское литературоведение).....	140
X. Глава девятая. ПОЭТИЧЕСКАЯ РЕЧЬ (поэтические тропы, виды словесно – предметной изобразительности).....	164
XI. КРАТКИЕ ВЫВОДЫ.....	172
XII. БИБЛИОГРАФИЯ.....	176

*МИХАЙЛИЧЕНКО*  
*Борис Степанович*

**ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ:  
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

Редактор	<i>К.Мелиев</i>
Корректор	<i>М.Рузибаев</i>
Тех.редактор	<i>О.Арнст</i>

*2009-йил 30-декабрда оригинал-макетдан босишга рухсат этилди. Бичими 60x84/ 1,16. “Times New Roman” гарнитураси. Офсет қоғози. Офсет босма усулида босилди. Шартли босма табоғи 3,0. Нашириёт ҳисоб табоғи 2,4. Адади 30 нусха. 406-бўйртма.*

---

*СамДУ босмахонасида чоп этилди.  
140104, Самарқанд ш., Университет хиёбони, 15.*