



Основная профессиональная образовательная программа
45.03.01 Филология
()

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

ИВАНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Кафедра отечественной филологии

ОДОБРЕНО:

Руководитель ОП

(подпись)

О.А. Павловская

31 августа 2021 г.

Рабочая программа дисциплины
Теория литературы

Уровень высшего образования:	бакалавриат
Квалификация выпускника:	бакалавр
Направление подготовки:	45.03.01 Филология
Направленность (профиль) образовательной программы:	Отечественная филология

Иваново



1. Цели освоения дисциплины

Цель дисциплины – углубить и привести в научную систему уже освоенный студентами материал и дополнить эти знания новейшими достижениями теоретической мысли; показать проблемный и открытый характер литературной теории, опирающейся на широкий филологический базис.

2. Место дисциплины в структуре ОП

Дисциплина относится к базовой части образовательной программы. «Теория литературы» является завершающим теоретическим литературоведческим курсом в программе бакалавриата. «Теория литературы» опирается на знания, полученные студентами филологического факультета в начальном курсе «Введение в литературоведение» и в историко-литературных курсах отечественной и зарубежной литературы.

Для освоения данной дисциплины обучающийся должен:

Знать: необходимый объем содержания художественных текстов русской и зарубежной литератур; основные литературоведческие термины; основные методики филологического анализа и интерпретации текста; основные способы работы с языковым и литературным материалом;

Уметь: профессионально пользоваться литературоведческим аппаратом, использовать теоретические знания курса «Введение в литературоведение» при анализе языковых и литературных фактов; интерпретировать литературные явления сообразно литературно-историческому контексту; выполнять первичный филологический анализ текста;

Владеть: понятийным аппаратом литературоведения; приемами интерпретации данных филологического анализа текста; первичными методами, методиками и приемами анализа фактов языка и литературы; навыками обработки и профессионального оформления различных форм чужих текстов.

3. Планируемые результаты обучения по дисциплине

3.1. Компетенции, формированию которых способствует дисциплина

При освоении дисциплины формируются следующие компетенции в соответствии с ФГОС ВО по данному направлению подготовки: Способен использовать в профессиональной деятельности, в том числе педагогической, представление об истории, современном состоянии и перспективах развития филологии в целом и ее конкретной области с учетом направленности (профиля) образовательной программы (ОПК-1); Способен использовать в профессиональной деятельности, в том числе педагогической, основные положения и концепции в области теории литературы, истории отечественной литературы(литератур) и мировой литературы; истории литературной критики, представление о различных литературных и фольклорных жанрах, библиографической культуре (ОПК-3); Способен осуществлять на базовом уровне сбор и анализ языковых и литературных фактов, филологический анализ и интерпретацию текста (ОПК-4).

3.2. Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине, соотнесенных с индикаторами достижения формируемых компетенций

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать: базовые теоретические понятия филологии; основные направления и научные концепции современной филологии; основные методы исследования в конкретной (профильной) области; основные исторические этапы развития филологической науки (ОПК-1); основные периоды развития литературы и историю литературной критики XVIII–XX вв.; сведения о творчестве писателя и его биографии; необходимый объем содержания художественных текстов; уровень изученности и перспективы изучения национального и мирового литературного процесса; основные литературоведческие термины (ОПК-3); типы и виды источников



Основная профессиональная образовательная программа
45.03.01 Филология
()

информации; основные способы работы с языковым и литературным материалом, собранным из разных источников; основные методы и приемы лингвистического и литературоведческого анализа; традиционные и современные информационные технологии (ОПК-4).

Уметь: объяснять суть филологических концепций; выделять проблемы в современном состоянии отечественной филологии, определять их значение в истории науки, намечать перспективы развития; осуществлять филологический анализ и интерпретацию текста в парадигме определенного направления; проводить филологическое исследование в конкретной (профильной) области на основе знаний по теории и истории филологии (ОПК-1); различать школы и направления в критике и литературоведении; профессионально пользоваться литературоведческим аппаратом; выделять и представлять проблемные точки в профессиональной области; объяснять суть литературоведческих концепций; определять перспективы развития отечественной филологии (ОПК-3); собирать и обрабатывать языковой и литературоведческий материал; использовать теоретические знания курса современного русского языка и теории литературы при анализе языковых и литературных фактов; профессионально структурировать и анализировать языковой и текстовый материал в соответствии с поставленными задачами, используя соответствующие методы и приемы анализа данных и современные технологии (ОПК-4).

Иметь практический опыт / Иметь навыки: владения понятийно-терминологическим аппаратом языкознания и литературоведения; владения основными методами исследования в конкретной (профильной) области; создания научного текста разных жанров (ОПК-1); сбора, перерабатывания, обобщения информации из различных источников при изучении литературоведческих курсов; владения понятийно-терминологическим языком литературоведения; интерпретации данных филологического анализа текста с учётом исторических реалий (ОПК-3); владения основными приемами логического мышления; владения основными методами, способами и средствами получения, хранения и переработки информации; анализа фактов языка и литературы с использованием методик и приемов филологического анализа; работы с компьютером как средством управления информацией; навыки работы с информацией в глобальных компьютерных сетях; навыки профессионального оформления различных форм чужих текстов (цитат, библиографических списков и т.д.) (ОПК-4).

4. Объем и содержание дисциплины

Объем дисциплины составляет 4 зачетных единицы (144 академических часа).

4.1. Содержание дисциплины по разделам (темам), соотнесенное с видами и трудоемкостью занятий лекционно-семинарского типа

№ п/п	Разделы (темы) Дисциплины	Семестр	Виды занятий, их объем (в ак. часах, по очной форме обучения)		Формы текущего контроля успеваемости (по очной форме обучения)
			Занятия лекционного типа	Занятия семинарского типа	Формы промежуточной аттестации
1.	Искусство как познание, как «язык» и «речь». Содержание и форма. Литература и другие виды искусства. Основные проблемы теории литературы.	8	2		Входной контроль
2.	Словесный художественный образ и образная система.	8		2	Выступления на семинаре, доклад



Основная профессиональная образовательная программа

45.03.01 Филология

()

3.	Основные понятия и категории теоретической поэтики. Понятие текста и «внутренний мир» произведения.	8	2		Доклад
4.	Тема, проблематика, идея. Проблема автора и формы авторского присутствия в тексте.	8		2	Выступления на семинаре, доклад
5.	Основные понятия сюжетологии: сюжет и фабула, ситуация и конфликт (коллизия). Сюжет и мотив (между «темой» и текстом).	8		2	Выступления на семинаре, доклад
6.	Повествование и композиция. «Точка зрения» и композиционно-речевые формы.	8		2	Выступления на семинаре, доклад
7.	Художественное пространство, время, событие. Повествователь и персонаж. Вещь и вещный мир.	8		2	Выступления на семинаре, доклад
8.	Категории рода и жанра в литературе. Эпика и эпические жанры.	8	2		Доклад
9.	Лирика и проблема лирических жанров. Драма и драматические жанры. «Неканонические» жанрово-родовые формы.	8		2	Выступления на семинаре, доклад
11.	Категория стиля. «Чужое» слово (стиль) и его типология.	8	2		Доклад
12.	Основные категории исторической поэтики. Типы художественного сознания. Поэтика эпохи синкретизма. Эйдетическая поэтика. Поэтика художественной модальности. Литературный процесс. Историческая поэтика.	8	2		Доклад
14.	Литературоведение XIX века: культурно-исторический, компаративистский, биографический, психологический методы.	8	2		Доклад
15.	Марксистское литературоведение и социология литературы.	8	2		доклад
16.	«Формальная» школа в России и англо-американская «новая критика».	8	2	2	Выступления на семинаре, доклад
17.	Мифопоэтическое литературоведение	8	2	2	Выступления на семинаре, доклад
18.	Структурализм и семиотика литературы. Нарратология, рецептивная эстетика.	8	2	2	Выступления на семинаре, доклад
20.	Постструктурализм и деконструктивизм.	8		2	Выступления на семинаре, доклад
Итого по дисциплине			20	20	



4.2. Развернутое описание содержания дисциплины по разделам (темам)

Искусство как познание, как «язык» и «речь». Содержание и форма. Литература и другие виды искусства. Основные проблемы теории литературы

Значение слова «искусство». Трудность исчерпывающего научного определения художественного творчества. Важнейшие аспекты художественного творчества: эстетический, познавательный, мирозерцательный (аспект авторской субъективности).

Искусство как познавательная деятельность. Античная теория подражания (мимесис) как первый опыт уяснения познавательных начал искусства. Сильные и слабые стороны теории подражания. Восходящее к Платону и средневековой эстетике понимание искусства как условного обозначения неких сущностей (теория символизации). Концепция искусства как освоения характеров и создания образов. Понятие характера в теории художественного творчества. Типическое и типизация в искусстве. Личностное начало как объект художественного освоения.

Искусство как творческая деятельность. История осознания творческой природы искусства. Учение Канта и романтиков о гении и позднейшие коррективы к нему. Художественная деятельность и житетворчество.

Искусство как семиотическая система. Конвенциональность, референтность и концептуальность как свойства знаковости. Знак, значение и смысл.

Изобразительные искусства (живопись, графика, скульптура): использование вещей как знаков, создание невербальных текстов. Музыка (экспрессивное искусство) пользуется искусственными звуковыми сигналами или звучанием слов естественного языка (пение) как знаками особого (аудиального) языка. Зрелищные (репрезентативные) виды искусства (театр и кино) в качестве знаков используют возможности человеческого существа, так или иначе окруженного, обрамленного вещами и взаимодействующего с ними и другими людьми. Знаки человеческого поведения выступают единицами особого языка, обращенного к ментальным возможностям нашей внутренней речи.

Искусство слова как вторичная знаковая система. Отличие литературы от других видов – использование готовой и наиболее совершенной семиотической системы – естественного человеческого языка. Создание текстов, принадлежащих вторичной знаковой системе. Значения и смыслы речевых (лингвистических) знаков в художественных текстах сами оказываются «именами» других – сверхречевых, металингвистических – знаков.

Литература – искусство «непрямого говорения». Автор обращается к нам не на языке слов, а на вторичном (художественном) языке. Поэтому ему принадлежит только целое текста, смыслообразно сконпонованное из речений по большей части вымышленных субъектов речи: «чужих» ему или «своих других» для него.

Семиотическое своеобразие искусства, базирующееся на семиотическом своеобразии внутренней речи, приводит к тому, что художественный текст, взятый во всей его полноте, оказывается подобен археографической находке — единственному дошедшему до нас тексту на несохранившемся языке. Чтобы такой текст расшифровать, необходимо реконструировать его утраченный язык. Перед аналитиком художественного текста встает в значительной степени аналогичная задача.

Содержание и форма взаимно проникают друг друга, нераздельны, однако для эстетического анализа и неслиянны, то есть являются значимостями разного порядка. Текст и эстетический объект (М. Бахтин). Формы композиционные и архитектурные.



Содержание произведения (эстетического объекта) – «действительность познания и этического поступка, входящая во всей опознанности и оцененности в эстетический объект и подвергающаяся здесь конкретному интуитивному объединению, индивидуации, конкретизации, изоляции и завершению, т.е. всестороннему художественному оформлению с помощью определенного материала <...> Вне отнесенности к содержанию, т.е. к миру и его моментам, - миру как предмету познания и этического поступка, - форма не может быть эстетически значима, не может осуществить своих основных функций <...> форма есть выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего (со-творящего форму) к содержанию <...> Изоляция или отрешение относится не к материалу, не к произведению как вещи, а к его значению, к содержанию, которое освобождается от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия» (М. Бахтин).

Концепции сущности искусства. Историческое развитие представлений о сущности и специфике искусства.

Искусство как создание эстетических ценностей. Плоды художественного творчества как эстетическая ценность. История значений термина «эстетическое». Прекрасное как эстетическая категория. Возвышенное. Дионисийское. Карнавальность. Эстетическое и картина мира. Система понятий, лежащих в основе категории «картина мира». Понимание бытия как единого, упорядоченного, гармоничного (классическая картина мира) и как раздробленного, хаотического, нестабильного (неклассическая картина мира). Значимость понятия «картина мира» для понимания феноменов искусства и литературы. Эстетическое в свете аксиологии. Эстетическое и художественное.

Назначение искусства. Воздействие искусства на эстетические вкусы, нравственное состояние, умственный кругозор личности и общества. Катарсис. Взаимодействие искусства и внехудожественного бытия людей как норма культуры. Спор об искусстве и его призвании в XX веке. Концепция кризиса искусства.

Литература как искусство слова. Речь как средство и как предмет изображения. Бытование литературы как односоставного искусства и как компонента синтетических искусств.

Место литературы в ряду искусств. Возрастание ее роли в культурно-художественной ситуации XIX – XX веков.

Литература и мифология. Миф: значение слова. Миф в аспекте аксиологии. Концепции отношения мифологии к культуре: отвержение мифологизированного сознания в работах Ю.М.Лотмана и Р.Барта, понимание мифа как уникальной культурной ценности в трудах Г.-Г. Гадамера и Д.С.Лихачева. Исторически ранние мифы и литература. Мифология и литература Нового времени.

Введение в литературоведение и теория литературы как разные уровни теоретического знания. Сюжет в разных теоретических дисциплинах: система событий и их организация – авторская «концепция действительности» - сюжет как философа (развитие сюжета от трехчленного, с явной или скрытой мифологической ориентацией на «спасительно-искупительную» модель мира, к четырехчленному, знаменующему деконструкцию мифологической модели мира) – рождение множественности равноправных, но по-разному разрешаемых сюжетов, акцентирующих невозможность определенной модели мира вообще.

Теория литературы и поэтика. Типы поэтик: нормативная, историческая, теоретическая.

Нормативная поэтика: Аристотель – Буало, возникновение поэтики и ее переосмысление. Основные понятия аристотелевской «Поэтики»: деление поэзии на роды как различные формы выражения авторского сознания. Философичность поэзии: правда и правдоподобие, правда и вымысел, законы вероятности и необходимости.

Теория метафоры и концепция поэтического слова как такового.



Основная профессиональная образовательная программа
45.03.01 Филология
()

«Поэтическое искусство» Буало: искусство как удовольствие, теория триединства как единство места, времени и действия; триединство как единство героя, сюжета и стиля. Законы жанра и жанровое сознание.

Принцип иерархичности искусства как аналог социальной иерархии – искусство и идеология.

Теоретическая поэтика. А. Потебня. Мысль и язык. Речь и понимание. Три уровня слова и три уровня произведения. Теория диалога.

Современное литературоведение как попытка соединения исторической и теоретической поэтик.

Словесный художественный образ и образная система

Свойства художественного образа (парадоксальность, внутреннее неравенство, "классическая" триада противоречий). А. А. Потебня о художественном образе как воспроизведенном представлении. Онтологический, гносеологический, эстетический, семиотический аспекты художественного образа.

Виды образов. Словесная образность, ее невещественная специфика. Образность языковая и литературная.

Основные понятия и категории теоретической поэтики. Понятие текста и «внутренний мир» произведения. Границы произведения

Состав литературного произведения. Его форма и содержание. Дихотомический и многоуровневый подходы к литературному произведению как единому целому. Понятие содержательной формы в трудах М.М.Бахтина. Использование современными учеными при теоретических характеристиках литературного произведения понятий «поэтический мир», «структура», «текст» в качестве опорных.

Концептуальный (смысловой) аспект литературного произведения. Художественное содержание как органическое единство запечатленных в произведении бытийных сущностей и жизненных явлений (тема, тематика) и авторского к ним отношения (идея, или проблематика, идейно-эмоциональная оценка). Идея как доминанта и организующее начало произведения.

Состав литературно-художественной формы. Выделение литературоведами XX века ее трех основных аспектов: предметно-образный слой, стилистика, композиция.

Мир произведения: значение термина. Обоснование понятия «внутренний мир произведения» Д.С.Лихачевым. Составляющие художественного мира произведения.

Тема, проблематика, идея. Проблема автора и формы авторского присутствия в тексте

Слово “тема” (“тематика”), широко бытующее в новоевропейских языках, произошло от др.-гр. *thema* – то, что положено в основу. В искусствоведении и литературоведении оно используется в разных значениях, которые правомерно (с долей приближительности) свести к двум основным. Во-первых, темами именуют наиболее существенные компоненты художественной структуры, аспекты формы, опорные приемы. В литературе это – значения ключевых слов, то, что ими фиксируется. В данной терминологической традиции тема сближается (если не отождествляется) с *мотивом*.

Другое значение термина “тема” связано не с элементами структуры, а напрямую с сущностью произведения как целого. Тема как фундамент художественного творения – это все



то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки, поскольку она не сводится к материалу, что и подчеркнуто в определениях. Тема – “круг событий, образующих жизненную основу эпич. или драматич. произведения и одновременно служащих для постановки философ., социальных, этич. и др. идеологич. проблем” (КЛЭ).

Данный феномен Б. В. Томашевский назвал главной темой произведения. Говоря о тематике в этой ее стороне (не структурной, а субстанциальной), он называл темы любви, смерти, революции. Тема, утверждал ученый, – это “единство значений отдельных элементов произведения. Она объединяет компоненты художественной конструкции, обладает актуальностью и вызывает интерес читателей”. Ту же мысль выражают современные ученые: “Тема есть некоторая установка, которой подчинены все элементы произведения, некоторая интенция, реализуемая в тексте” (Жолковский А., Щеглов Ю.).

Термин “идея” связан у нас с представлением о выводе, о решении вопроса, который поставлен художником. Отсюда частое стремление при изучении произведения свести его идею к четкому ответу на тот вопрос, который в произведении поставлен (как основной), к известной лаконической формуле, которую художник выдвигает по поводу той или иной стороны жизни. Хотя идейно-тематическая основа представляет собой, так сказать, стержень произведения, было бы неверно представлять себе творческий процесс как прямолинейный переход писателя от идеи к теме, вслед за тем – к характерам, которые он подбирает согласно идее, которую он хочет высказать, и т. д. Писатель идет от опыта жизни, который подсказывает ему, что данный материал является наиболее интересным и важным, должен быть художественно изображен. Процесс накопления и осознания жизненного материала есть вместе с тем и процесс развертывания идеи. Таким образом, идея оформляется в самом процессе творческой работы, она дана в самом конкретном материале произведения, в том отношении к жизни, которое произведение внушает читателю. Поэтому в результате анализа произведения, его характеров и событий мы всегда приходим к тому или иному определению его идейно-тематической сущности.

Автор и его присутствие в произведении. Значение термина «автор». Исторические судьбы авторства. Идейно-смысловая сторона искусства. Формы авторской субъективности: преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. Авторская субъективность в произведении и автор как реальное лицо. Концепция смерти автора. Типы авторской эмоциональности.

Образ автора: автор и гений, этимология слова и формирование представления об авторе – избранность, обреченность, провидчество.

Автор и его судьба: «доавторская» литература - рождение автора в западноевропейской средневековой литературе – пик авторства в эпоху романтизма. Рождение авторства и «смерть автора».

Общоевропейское, западное, и восточное, конфуцианское, понятие авторства. Творчество как “сочинение” и как интерпретация. Типы культуры - закрытая и открытая, традиционалистская и “авторская”. Авторство как взаимодействие традиционного и индивидуального. Особенность слова в культурах открытого и закрытого типа.

Слово “автор” (от лат. *auctor* – субъект действия, основатель, устроитель, учитель и, в частности, создатель произведения) имеет в сфере искусствоведения несколько значений. Это, во-первых, творец художественного произведения как *реальное лицо* с определенной судьбой, биографией, комплексом индивидуальных черт. Во-вторых, это *образ автора*, локализованный в художественном тексте, т.е. изображение писателем, живописцем, скульптором, режиссером самого себя. И наконец, в-третьих (что сейчас для нас особенно важно), это художник-творец, присутствующий в его творении как целое, *имманентный* произведению. Автор (в этом значении слова) определенным образом подает и освещает реальность (бытие и, его явления), их осмысливает и оценивает, проявляя себя в качестве *субъекта* художественной деятельности.



Авторская субъективность организует произведение и, можно сказать, порождает его художественную целостность. Она составляет неотъемлемую, универсальную, важнейшую грань искусства (наряду с его собственно эстетическими и познавательными началами). Формы присутствия автора в произведении весьма разнообразны.

Специфика русской культуры с точки зрения авторства. Позднее рождение авторства. Этапы рождения авторства: летописное «интерпретаторство» - публицистика – соавторство – псевдоним – автор в публицистике – автор в художественном тексте.

Основные понятия сюжетологии: сюжет и фабула, ситуация и конфликт (коллизия). Сюжет и мотив (между «темой» и текстом)

Словом «сюжет» (от *фр.* *sujet*) обозначается цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах. Изображаемые писателями события составляют (наряду с персонажами) основу предметного мира произведения. Сюжет является организующим началом жанров драматических, эпических и лиро-эпических. Классическая теория сюжета, в общих чертах сформированная еще в Древней Греции, исходит из того, что основными компонентами сюжетосложения являются события и действия. Сплетенные в действия события, как считал еще Аристотель, составляют фабулу – основу любого эпического и драматического произведения. Единство фабулы Аристотель связывал с единством и завершенностью действия, а не героя, другими словами, цельность фабулы обеспечивается не тем, что мы везде встречаем одного персонажа (если говорить о русской литературе, то, например, Чичикова), а тем, что все персонажи втянуты в единое действие. Настаивая на единстве действия, Аристотель выделил завязку и развязку как необходимые элементы фабулы. Напряжение действия, по его мнению, поддерживается несколькими специальными приемами: перипетия (резкий поворот от плохого к хорошему и наоборот), узнавание (в самом широком смысле слова) и связанные с ним ошибки неузнавания, которые Аристотель считал неотъемлемой частью трагедии.

Классическая теория сюжета, развитая и доработанная эстетикой нового времени, сохраняет свою актуальность и сегодня. Широкое применение получил термин коллизия, введенный в XIX веке Г. Гегелем. Коллизия – это событие, нарушающее какой-то заведенный порядок. «В основе коллизии, – пишет Гегель, – лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено». Аристотелевская схема «завязка – развязка» получила дальнейшее развитие в немецком литературоведении XIX века и, пройдя ряд уточнений и терминологических обработок, получила известную многим со школы классическую схему строения сюжета: экспозиция (фон для начала действия) – завязка (начало основного действия) – развитие действия – кульминация (высшее напряжение) – развязка.

К обязательным элементам относятся те, без которых классический сюжет вовсе невозможен: завязка – развитие действия – кульминация – развязка. К необязательным – те, которые в ряде произведений (или во многих) не встречаются. Сюда часто относят экспозицию (хотя не все авторы так считают), пролог, эпилог, послесловие и др.

Фабула – это основной событийный ряд произведения в его условно-жизнеподобной последовательности (то есть герой сначала рождается, потом с ним что-то происходит, наконец, герой умирает). Сюжет – это весь событийный ряд в той последовательности, как он представлен в произведении. Соответственно фабула – это понятие, устанавливающее связь искусства с его предметом – действительностью, отражаемой в произведении, сюжет – это категория самого искусства, т.е. отраженной действительности.

Как видим, в такой трактовке поставлен под сомнение тезис Аристотеля об относительной автономности сюжета от характера. По Аристотелю, фабула определяется событиями, а сами



характеры играют в ней в лучшем случае подчиненную роль. Сегодня этот тезис вызывает сомнение. Вот определение действия, данное В. Е. Хализевым: «Действия – это проявления эмоций, мыслей и намерений человека в его поступках, движениях, произносимых словах, жестах, мимике». Ясно, что при таком подходе мы уже никак не разделим действие и героя. В конечном счете само действие определяется характером.

Это важная смена акцентов, меняющая угол зрения в исследовании сюжета. Чтобы почувствовать это, зададим простой вопрос: «Что является основной пружиной развития действия, например, в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского? Интерес к событию преступления вызывает к жизни характер Раскольникова либо, напротив, характер Раскольникова требует именно такого сюжетного раскрытия?»

По Аристотелю, доминирует первый ответ, современные ученые скорее согласятся со вторым. Литература новейшего времени зачастую «скрывает» внешние события, перенося центр тяжести на психологические нюансы, взамен динамики событий доминирует действие внутреннее.

Принципиальным фактором анализа оказываются сюжетно-фабульные несовпадения. Например, в романе М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени» фабульное расположение частей явно не совпадает с сюжетным, что сразу вызывает вопросы: почему так? чего этим добивается автор? и т.п.

Б. Томашевский заметил, что в произведении есть события, без которых логика сюжета рушится (связанные мотивы – в его терминологии), а есть такие, которые «можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий» (свободные мотивы). Для фабулы, по Томашевскому, важны только связанные мотивы. Сюжет же, напротив, активно пользуется свободными мотивами, в литературе новейшего времени они играют порой решающую роль. Так, в рассказе И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» напряжение поддерживается нюансами, эпизодами, которые, как может показаться, не играют решающей роли в логике повествования.

В составе литературного произведения сюжет выполняет существенные функции. Во-первых, событийные ряды (в особенности составляющие единое действие) имеют конструктивное значение: они скрепляют воедино, как бы цементируют изображаемое. Во-вторых, сюжет насыщен для воспроизведения персонажей, для обнаружения их характеров. И, наконец, в-третьих, сюжеты обнаруживают и впрямую воссоздают жизненные противоречия. Без какого-то конфликта и жизни героев (длительного или кратковременного) трудно представить достаточно выраженный сюжет.

Термин *мотив* впервые появился в XVIII веке как термин музыкальный, однако быстро прижился в литературоведческом лексиконе, и теоретики немецкого романтизма (начало XIX века) уже активно им пользовались. Однако подлинно научное значение он приобрел после фундаментальных исследований выдающегося русского филолога А. Н. Веселовского (1838 – 1906). Включение понятие мотива в теорию сюжета совершило подлинный переворот в фольклористике. Оказалось, что разные сказки и мифы часто имеют однотипные структуры.

Разработка теории мотива позволила сделать более строгим и точным анализ отношений различных элементов в структуре сюжета, сама методология сюжетного анализа обрела научную четкость и доказательность.

Повествование и композиция. «Точка зрения» и композиционно-речевые формы

Композиция. Композиция словесно-речевых единиц (внешняя) и единиц изображаемого (внутренняя). Рама (рамочные компоненты) произведения. Композиционные приемы. Повторы и вариации. Мотив. Со- и противопоставления. Детализированное изображение и суммирующие



обозначения. Умолчания. Монтаж. Субъектная организация; «точка зрения». Разработка понятия «точка зрения» Б.А.Успенским. Содержательность композиции.

Композиция (от лат. compositio — составление, сочинение) - построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие.

Композиция — важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому.

Композиция в литературе — организация, расположение и связь разнородных компонентов художественной формы литературного произведения. Композиция включает: а) расстановку и соотносительность характеров, б) событий и поступков (композиция сюжета), вставных рассказов и лирических отступлений (композиция внесюжетных элементов), способов или ракурсов повествования (собственно повествовательная композиция), подробностей обстановки, поведения, переживаний (композиция деталей).

Композиция как

- построение произведения
- соотношение уровня событий и уровня повествования
- смена стилевых пластов
- смена точек зрения
- авторский вариант мироздания.

Приёмы и способы композиции очень разнообразны. Художественно значимыми порой оказываются сопоставления событий, предметов, фактов, деталей, удалённых друг от друга в тексте произведения.

В современном литературоведении бытует и более локальное использование термина «композиция». При этом единицей, компонентом композиции выступает такой "отрезок" произведения (текста), в пределах которого сохраняется один способ или ракурс изображения — динамическое повествование или статическое описание, характеристика, диалог, лирическое отступление и т.д.

Текст произведения соотносён не только с предметом изображения, но и с субъектом (субъектами) речи, и с читателем, может восприниматься как «общение между субъектом высказывания в художественном произведении и его адресатом-читателем, в ходе которого или посредством которого произведение изображает и оценивает свой предмет». Такое общение и называется событием рассказывания.

Для анализа этого события важны прежде всего такие понятия, как композиция, повествование, автор, повествователь, рассказчик, «точка зрения». Сложность вопроса заключается в традиции употребления большинства этих терминов как многозначных.

«Точка зрения» имеет как минимум два спектра значений: во-первых, это пространственная локализация, то есть определение того места, откуда ведётся повествование. Тот же самый фрагмент действительности будет выглядеть очень по-разному в зависимости от смены точки зрения. Второй спектр значений — это так называемая субъектная локализация, то есть чьим сознанием увидена сцена.

Категория «точка зрения» находится в центре внимания известной книги Б.А.Успенского «Поэтика композиции», внесшей решающий вклад в развитие литературной теории и оказавшей воздействие на нарратологию в целом. Новизна «Поэтики композиции» заключается в том, что в этой работе рассматриваются различные аспекты, в которых может проявляться точка зрения. Успенский выделяет четыре плана выражения точки зрения: 1). «План оценки» или «план идеологии», где проявляется «оценочная» или «идеологическая точка зрения»; 2). «План фразеологии» - описание разных героев различным языком или использовании элементов чужой речи при описании; 3) «План пространственно-временной характеристики» - Успенский



описывает множество вариантов этого ракурса (последовательный обзор, «с птичьего полета», «немая сцена», т.е. издали, и т.п.), а также совпадения и несовпадения пространственной и временной позиции автора и персонажа. Если сдвиг пространственный связан с изменением поля зрения, то с временным сдвигом происходит изменение в понимании и оценке. Со временем, в частности, может увеличиться осведомленность относительно причин и последствий происшедшего, что может повлечь за собой и переоценку событий; 4). «План психологии». У автора есть возможность ссылаться «на то или иное индивидуальное сознание», «оперировать данными какого-то восприятия» («психологическая» точка зрения) или стремиться «описывать события объективно», основываясь на «известных ему фактах». В каждом из этих планов «автор» может излагать события с двух разных точек зрения — со своей собственной, «внешней» по отношению к излагаемым событиям, точки зрения или с «внутренней», т. е. принимая оценочную, фразеологическую, пространственно-временную и психологическую позицию одного или нескольких изображаемых персонажей.

Художественное пространство, время, событие

Художественное время и пространство. Разработка понятия «хронотоп» в трудах М.М.Бахтина. Хронотоп как формально-содержательная категория. Характеристика хронотопов, выделенных М.М.Бахтиным. Художественное пространство как «модель мира данного автора, выраженная на языке его пространственных представлений» (Ю.М.Лотман).

Представления о пространстве лежат в основе культуры, поэтому идея художественного пространства является фундаментальной для искусства любой культуры. Художественное пространство можно охарактеризовать как свойственную произведению искусства глубинную связь его содержательных частей, придающую произведению особое внутреннее единство и наделяющую его в конечном счете характером эстетического явления. Художественное пространство является неотъемлемым свойством любого произведения искусства, включая музыку, литературу и др. В отличие от композиции, представляющей собой значимое соотношение частей художественного произведения, такое пространство означает как связь всех элементов произведения в некое внутреннее, ни на что другое не похожее единство, так и придание этому единству особого, ни к чему иному не редуцируемого качества.

Рельефной иллюстрацией к идее хронотопа является описанная Бахтиным в архивных материалах разница художественных методов Рабле и Шекспира: у первого смещается сама ценностная вертикаль (ее «верх» и «низ») перед статичным «взглядом» коалиционных автора и героя, у Шекспира — «те же качели», но смещается не сама схема, а управляемое автором с помощью смены хронотопов движение взгляда читателя по устойчивой топографической схеме: в ее верх — в ее низ, в начало — в конец и т.д. Полифонический прием, отражая многомерность мира, как бы воспроизводит эту многомерность во внутреннем мире читателя и создает тот эффект, который был назван Бахтиным «расширением сознания».

Понятие хронотопа Бахтин определяет как существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. Хронотоп — формально-содержательная категория литературы. Вместе с тем Бахтин упоминает и более широкое понятие «художественного хронотопа», представляющего собой пересечение в произведении искусства рядов времени и пространства и выражающего неразрывность времени и пространства, истолкование времени как четвертого измерения пространства.

В отличие от хронотопа понятие художественного пространства, выражающее взаимосвязь элементов произведения и создающее особое эстетическое их единство, универсально. Если художественное пространство понимается в широком смысле и не сводится к отображению размещенности предметов в реальном пространстве, можно говорить о художественном



Основная профессиональная образовательная программа
45.03.01 Филология
()

пространстве не только живописи и скульптуры, но и о художественном пространстве литературы, театра, музыки и т. д.

В словесном творчестве возможно противопоставление разных восприятий времени: время «объективное» (данное в восприятии повествователя) отличается от времени «субъективно-переживаемого». Такое противопоставление бывает связано с изображением временной смерти, сна или иного рода «инобытия» героя в притче («Книга пророка Ионы», «Ассирийский царь Асархадон» Л.Толстого), в философской сатире («Сон смешного человека»), а также и в реалистическом романе (сон Татьяны в «Евгении Онегине»). Во всех подобных случаях субъективно-иллюзорное время героя сопряжено с приобретением опыта и приводит к открытию истины. Другой вариант субъективного времени — время «потока сознания» на фоне протекающего в совершенно ином темпе и содержательно иного времени внешнего события (см., например, анализ фрагмента из романа Виржинии Вулф в книге Э. Ауэрбаха «Мимесис»). Во-вторых, возможно противопоставление не разных восприятий, а самих времен, данных с одной и той же точки зрения. Обычному (биографическому) времени жизни героя часто, особенно в авантюрном романе, противопоставляется особое «время испытаний».

Переход персонажем границ, которые разделяют части или сферы изображенного пространства-времени, и является художественным событием.

Повествователь и персонаж. Вещь и вещный мир

Личностная реальность художественного мира произведения. Персонаж и его ценностная ориентация. Литературные сверхтипы. Персонаж как определенная художественная структура. Психологизм, формы и средства психологизма в художественной литературе. Сознание и самосознание персонажа, рефлексия. Портрет. Формы поведения. Соотнесенность ценностных ориентаций автора и персонажа. Проблема дистанции между персонажем и автором. Диалогическое отношение писателя к герою. Становление и эволюция характера романного героя, его незавершенность. Формы «самостоятельной жизни» литературных персонажей.

Говорящий человек. Речь персонажа как предмет художественного изображения. Диалог и монолог. Характерологическое значение интонационно-синтаксических, лексических, фонетических особенностей речи.

Система персонажей в произведении: главные, второстепенные, эпизодические. Их композиционная и эмоционально-смысловая сопоставленность в произведении как фактор его целостности. Значение системы персонажей для интерпретации художественного произведения.

Вещь в литературном произведении. Ее бытовое, психологическое, онтологическое значение. Возвышающе-поэтическое и снижающе-прозаическое изображение вещного мира в литературе.

Формы присутствия природы в литературе. Пейзаж. Элементы пейзажа в литературе до XVIII века. Характер пейзажа в литературе 18 века. Индивидуально-авторское видение и воссоздание природы в литературе XIX-XX веков. «Постпейзажные» образы природы в литературе XX века. Запечатленные в литературе ситуации благого единения человека и природы и трагического отъединения человека от природы. Образы природы как насущная грань словесного искусства.

Категории рода и жанра в литературе. Эпика и эпические жанры

Жанр: типологическая общность формально-содержательных компонент; понятие «памяти жанра»; жанр как вневременной метаязык с особой коммуникативной функцией; жанр как видение мира; жанр как выражение авторской точки зрения; жанры как разные формы



выражения авторского присутствия и его отношения к созданному поэтическому миру. Соотношение жанрового и авторского сознания. Литературный процесс как движение от закрытой жанровой формы – к открытой, от максимального сближения жанрового и авторского сознания к высвобождению авторского сознания и разрушению жанрового канона.

В эпическом роде литературы (гр. *eros* —слово, речь) организующим началом произведения является *повествование* о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это —цепь словесных сообщений или, проще говоря, рассказ о происшедшем ранее. Повествованию присуща временная дистанция между ведением речи и предметом словесных обозначений. Оно (вспомним Аристотеля: поэт рассказывает «о событии как о чем-то отдельном от себя») ведется со стороны и, как правило, имеет грамматическую форму *прошедшего времени*. Для повествующего (рассказывающего) характерна позиция человека, вспоминающего об имевшем место ранее. Дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования о нем составляет едва ли не самую существенную черту эпической формы.

Слово «повествование» в применении к литературе используется по-разному. В узком смысле — это развернутое обозначение словами того, что произошло однажды и имело временную протяженность. В более широком значении повествование включает в себя также *описания*, т. е. воссоздание посредством слов чего-то устойчивого, стабильного или вовсе неподвижного (таковы большая часть пейзажей, характеристики бытовой обстановки, черт наружности персонажей, их душевных состояний). Подобным же образом в повествовательную ткань входят авторские *рассуждения*, играющие немалую роль у Л.Н. Толстого, А. Франса, Т. Манна.

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

Произведения эпического рода сполна используют арсенал художественных средств, доступных литературе, непринужденно и свободно осваивают реальность во времени и пространстве. При этом они не знают ограничений в объеме текста. Эпос как род литературы включает в себя как короткие рассказы (средневековая и возрожденческая новеллистика; юмористика О.Тенри и раннего А.П. Чехова), так и произведения, рассчитанные на длительное слушание или чтение эпопеи и романы, охватывающие жизнь с необычайной широтой. Таковы индийская «Махабхарата», древнегреческие «Илиада» и «Одиссея», «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Унесенные ветром» М. Митчелл.

Эпическое произведение может «вобрать» в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь иному виду искусства. При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению во внутренний мир человека.

В эпических произведениях глубоко значимо присутствие *повествователя*. Повествователь является посредником между изображенным и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя показанных лиц и событий.

Литературе доступны разные способы повествования. Наиболее глубоко укоренен и представлен в ее истории тип повествования, при котором между персонажами и тем, кто повествует о них, имеет место, так сказать, абсолютная дистанция. Повествователь рассказывает о событиях с невозмутимым спокойствием. Ему внятно все, ему присущ дар «всеведения», и его образ, образ существа, вознесшегося над миром, придает произведению колорит максимальной



объективности. Многозначительно, что Гомера нередко уподобляв небожителям-олимпийцам и называли «божественным».

Основываясь на таких формах повествования, восходящих к Гомеру, классическая эстетика XIX в. утверждала, что эпический род литературы — это художественное воплощение особого, «эпического» мирозерцания, которое отмечено максимальной широтой взгляда на жизнь и ее спокойным, радостным приятием.

Дистанция между повествователем и действующими лицами подчеркивается далеко не всегда. Об этом свидетельствует уже античная проза: в романах «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея и «Сатириконе» Петрония персонажи сами рассказывают о виденном и испытанном. В таких произведениях выражается взгляд на мир, не имеющий ничего общего с так называемым «эпическим мирозерцанием».

Наиболее распространенная форма эпического повествования — это *рассказ от третьего лица*. Но повествующий вполне может выступить в произведении как некое «я». Таких персонифицированных повествователей, высказывающихся от собственного, «первого» лица, естественно называть *рассказчиками*. Рассказчик нередко является одновременно и персонажем произведения (Максим Максимыч в повести «Бэла» из лермонтовского «Героя нашего времени», Гринев в пушкинской «Капитанской дочке», Иван Васильевич в рассказе Л.Н. Толстого «После бала», Аркадий Долгорукий в «Подростке» Ф.М. Достоевского).

Лирика и проблема лирических жанров

«Лирика всегда изображает лишь само по себе определенное состояние, например, порыв удивления, вспышку гнева, боли, радости и т. д., — некое целое, собственно не являющееся целым. Здесь необходимо единство чувства» (Ф. Шлегель).

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

Лирически запечатленное переживание ощутимо отличается от непосредственно жизненных эмоций, где имеют место, а нередко и преобладают аморфность, невнятность, хаотичность. Лирическая эмоция — это своего рода сгусток, квинтэссенция душевного опыта человека. «Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей» (Л.Я. Гинзбург). Лирическое переживание являет собой результат творческого достраивания и художественного преображения того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни.

Лирика не замыкается в сфере внутренней жизни людей, их психологии как таковой. Ее неизменно привлекают душевные состояния, знаменующие сосредоточенность человека на внешней ему реальности. Поэтому лирическая поэзия оказывается художественным освоением состояний не только сознания, но и бытия. Таковы философские, пейзажные и гражданские стихотворения. Лирическая поэзия способна непринужденно и широко запечатлеть пространственно-временные представления, связывать выражаемые чувства с фактами быта и природы, истории и современности, с планетарной жизнью, вселенной, мирозданием. Диапазон лирически воплощаемых концепций, идей, эмоций необычайно широк. Вместе с тем лирика в большей мере, чем другие роды литературы, тяготеет к запечатлению всего позитивно значимого и обладающего ценностью. Она не способна плодоносить, замкнувшись в области тотального скептицизма и мироотвержения.

Лирика тяготеет главным образом к малой форме. Хотя и существует жанр *лирической поэмы*, воссоздающей переживания в их симфонической многоплановости («Про это» В.В.



Маяковского, «Поэма горы» и «Поэма конца» М.И. Цветаевой, «Поэма без героя» А.А. Ахматовой), в лирике безусловно преобладают небольшие по объему стихотворения. Принцип лирического рода литературы — «как можно короче и как можно полнее». Устремленные к предельной компактности, максимально «сжатые» лирические тексты подобны пословичным формулам, афоризмам, сентенциям, с которыми нередко соприкасаются и соперничают.

На первый план в лирике выдвигаются «семанτικο-фонетические эффекты» в их неразрывной связи с ритмикой, как правило, напряженно-динамичной. При этом лирическое произведение в подавляющем большинстве случаев имеет *стихотворную* форму, тогда как эпос и драма (особенно в близкие нам эпохи) обращаются преимущественно к *прозе*.

В исполненной экспрессии лирической речи привычная логическая упорядоченность высказываний нередко оттесняется на периферию, а то и устраняется вовсе, что особенно характерно для поэзии XX в., во многом предваренной творчеством французских символистов второй половины XIX столетия (П. Верлен, Ст. Малларме). Экспрессивность речи роднит лирическое творчество с музыкой.

Носителя переживания, выраженного в лирике, принято называть *лирическим героем*. Лирический герой не просто связан тесными узами с автором, с его мироотношением, духовно-биографическим опытом, душевным настроем, манерой речевого поведения, но оказывается (едва ли не в большинстве случаев) от него неотличимым. Лирика в основном ее «массиве» *автопсихологична*. Вместе с тем лирическое переживание не тождественно тому, что было испытано поэтом как биографической личностью. Лирика не просто воспроизводит чувства поэта, она их трансформирует, обогащает, создает наново, возвышает и облагораживает.

Соотношение между лирическим героем и автором (поэтом) осознаются литературоведами по-разному. От традиционного представления о слитности, нерасторжимости, тождественности носителя лирической речи и автора, восходящего к Аристотелю и, на наш взгляд, имеющего серьезные резоны, заметно отличаются суждения ряда ученых XX в., в частности М.М. Бахтина, который усматривал в лирике сложную систему отношений между автором и героем, «я» и «другим», а также говорил о неизменном присутствии в ней хорового начала. Эту мысль развернул С.Н. Бройтман. Он утверждает, что для лирической поэзии (в особенности близких нам эпох) характерна не «моносубъектность», а «интерсубъектность», т. е. запечатление взаимодействующих сознаний.

Драма и драматические жанры. «Неканонические» жанрово-родовые формы

Теория трагедии у Аристотеля, ее эстетическая суть и цель; понятие катарсиса. Композиция трагедии: перипетии, узнавание, познание.

Драматические произведения (гр. drama — действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Подобно автору эпического, повествовательного произведения драматург подчинен «закону развивающегося действия»¹. Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно *авторская речь* здесь вспомогательна и эпизодична. Таковы *список действующих лиц*, иногда сопровождаемый их краткими *характеристиками*, обозначение *времени и места действия*, описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (*ремарки*). Все это составляет лишь *побочный* текст драматического произведения. *Основной* же его текст — это чередование высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Отсюда некоторая ограниченность художественных возможностей драмы (сравнительно с эпосом). Писатель-драматург пользуется частью предметно-изобразительных средств, которые доступны создателю романа или эпопеи, новеллы или повести. И характеры действующих лиц



раскрываются в драме с меньшей свободой и полнотой, чем в эпосе. «Драму я <...> воспринимаю,— замечал Т. Манн,—как искусство силуэта и ощущаю только рассказанного человека как объемный цельный, реальный и пластический образ». При этом драматурги, в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объемом словесного текста, который отвечает запросам театрального искусства. Время изображаемого в драме действия должно уместиться в строгие рамки времени сценического. А спектакль в привычных для новоевропейского театра формах продолжается, как известно, не более трех-четырёх часов. И это требует соответствующего размера драматургического текста.

Вместе с тем у автора пьесы есть и существенные преимущества перед создателями повестей и романов. Один изображаемый в драме момент плотно примыкает к другому, соседнему. Время воспроизводимых драматургом событий на протяжении сценического эпизода не сжимается и не растягивается. Персонажи драмы обмениваются *репликами* без сколько-нибудь заметных временных интервалов; их высказывания, как отмечал К.С. Станиславский, составляют сплошную, непрерывную линию. Действие воссоздается в драме с максимальной непосредственностью. Оно протекает будто перед глазами читателя. «Все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим» (Ф. Шиллер).

Наиболее ответственная роль в драматических произведениях принадлежит условности речевого самораскрытия героев, *диалоги* и *монологи* которых, нередко насыщенные афоризмами и сентенциями оказываются куда более пространными и эффектными, нежели *реплики*, которые могли бы быть произнесены в аналогичном жизненном положении. Условны реплики «в сторону», которые как бы существуют для других находящихся на сцене персонажей, но хорошо слышны зрителям, а также монологи, произносимые героями в одиночестве, наедине с собой, являющие собой чисто сценический прием вынесения наружу *речи внутренней* (таких монологов немало как античных трагедиях, так и в драматургии нового времени). Драматург, ставя своего рода эксперимент, показывает, как высказался бы человек если бы в произносимых словах он выражал свои умонастроения максимальной полнотой и яркостью. И речь в драматическом произведении нередко обретает сходство с речью художественно-лирической либо ораторской: герои здесь склонны изъясняться как импровизаторы – поэты или искусные ораторы. Поэтому отчасти прав был Гегель, рассматривая драму как синтез эпического начала (событийность) и лирического (речевая экспрессия).

Драма имеет в искусстве как бы две жизни: театральную и собственно литературную. Составляя драматургическую основу спектаклей, бытуя в их составе, драматическое произведение воспринимается также и публикой читающей.

Создание спектакля на основе драматического произведения сопряжено с его творческим достраиванием: актеры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей, художник оформляет *сценическое пространство*, режиссер разрабатывает *мизансцены*. В связи с этим концепция пьесы несколько меняется (одним ее сторонам уделяется большее, другим — меньшее внимание), нередко конкретизируется и обогащается: сценическая постановка вносит в драму новые смысловые оттенки.

Категория стиля

Художественная речь (стилистика). Художественная речь в ее связях с иными формами речевой деятельности. Состав художественной речи. Специфика художественной речи. Поэзия и проза. Стиль произведения как единство взаимодействующих элементов художественной формы, соподчиненных данному содержанию.



Понятие стиля в искусстве. Стиль эпохи - стиль направления - стиль автора. Стиль «тенденциозной» и «нетенденциозной» литературы в соотношении с закрытым и открытым типом словесного творчества. Стиль как проявление авторской концепции искусства – стиль как проявление авторской модели мира. Стиль как организующее начало всех уровней текста. Становление стиля: почерк - манера стиль. Манера и маньеризм. Стиль и стилизация.

Литературный процесс как смена различных стилей. Эволюция искусства как смена стилей, проявляющих основные тенденции художественных систем: античность, средневековые, Возрождение, готика, барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм. Проблема реализма как художественного стиля.

Литературный процесс как становление авторства. Способы выражения точки зрения в разные художественные эпохи: античность и Возрождение в их отношениях к закрытому и открытому типу слова, «жанровость» классицизма и «стильность» сентиментализма, формы выражения авторского начала в романтизме и нетенденциозных формах реализма.

Стиль – это система элементов художественной формы, придающая произведению искусства чувственно-наглядный, эмоционально наполненный, эстетический облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл.

Любое произведение, претендующее на статус художественного, то есть предполагающее быть носителем определенной эстетической концепции действительности, имеет свою систему эстетической выразительности, то есть обладает индивидуальным стилем. Для того чтобы вжиться в жанр произведения, надо увидеть его конструкцию целиком – понять секрет тех условий, посредством которых она моделирует образ мира. А чтобы настроиться на стиль, бывает достаточно услышать первых несколько фраз.

Стиль произведения, понимаемый как система эстетической выразительности художественной формы, в высшей степени содержателен. Именно в стиле получает наиболее явственное выражение пафос произведения, эта самая глубинная, самая специфическая сторона художественного содержания. В пафосе проступает семантика стиля. Если жанр выстраивает произведение как образ мира и тем самым демонстрирует смысл жизни и суть жизни в конструкции образа мира, то стиль не показывает, не изображает, он выражает эстетическое отношение к миру посредством пафоса. Мы говорим о героическом пафосе былин об Илье Муромце, трагедийном пафосе романов Достоевского, сатирическом пафосе рассказов М. Зощенко, сплавле иронического и сентиментального пафоса в современной "женской прозе". В отличие от других составляющих художественного содержания (темы, проблемы, конфликта), пафос невозможно "сформулировать".

Вопрос о факторах стиля весьма сложен. Причиной тому множественность этих факторов и их "разнопорядковость": тут и факторы субъективно-личностные, и внутрихудожественные, и сверхэстетические (социальные, мировоззренческие). Каждый из этих факторов нуждается в конкретизации, а главное – необходимо определить их иерархию. Например, А.Н. Соколов, который едва ли не обстоятельнее других рассматривал эту проблему, выделял следующие факторы стиля: "идейно-образное содержание, художественный метод и жанр". Среди внутрихудожественных факторов стиля разные ученые называют жанр, творческий метод, стилевые традиции, стилевые влияния, моду.

Для того, чтобы анализировать стиль произведения, необходимо иметь представление об основных стилеобразующих аспектах художественного произведения и об их иерархии.

Экспрессивную нагрузку несут все подсистемы литературного произведения. Но их способности к выполнению жанровой (конструктивной) и стилевой (экспрессивной) функций различны, что обуславливает разную иерархию этих подсистем внутри стилевой и жанровой систем. Подсистемы художественного произведения, взятые в их экспрессивной функции, мы называем носителями стиля.



Иерархия носителей стиля такова. Это прежде всего "выдвинутые наружу" (П.В. Палиевский) пласты и элементы художественной формы, т.е. те составляющие художественного феномена, которые бросаются в глаза, вызывают первоначальную эстетическую реакцию у читателя. К ним относятся все подсистемы внешней и внутренней формы, взятые в аспекте их выразительности. Первым ввел понятие "носители стиля" А.Н. Соколов в книге "Теория стиля". Наиболее "выдвинутые наружу" - это все подсистемы внешней формы (собственно текста):

- 1.1. Выразительность словесной организации, экспрессия слова.
- 1.2. Выразительность ритмической организации текста.
- 1.3. Выразительность мелодической организации текста.
2. И это подсистемы внутренней формы (то есть воображаемой, "виртуальной" реальности), рассматриваемые только в аспекте их выразительных возможностей:
 - 2.1. Выразительность пространственно-временной организации (т.е. архитектоника хронотопа).
 - 2.2. Выразительность субъектной организации (экспрессивная окраска голоса субъекта речи).

«Чужое» слово (стиль) и его типология

Неавторское слово. Разноречие и чужое слово. Стилизация, пародия, сказ. Реминисценция. Реминисценции литературные и нелитературные. Интертекстуальность. Слово неавторское и авторское.

По мнению Бахтина, «стилизация предполагает стиль... Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово. <...> Этим стилизация отличается от подражания. Подражание не делает форму условной, ибо само принимает подражаемое всерьез. <...> Здесь происходит полное слияние голосов». Подражание воспроизводит чужой стиль, делая его своим, уничтожая дистанцию («слияние голосов»), тогда как в стилизации чужая форма воссоздана в качестве не единственно возможного способа изображения того предмета, с которым она в данном случае связана: в этом смысле она объектна и условна.

Что касается соотношения стилизации и пародии, то если «стилизация стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий, она только делает эти задания условными», то в пародии, хотя «автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но в отличие от стилизации он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям». И далее: «Чужой стиль можно, в сущности, пародировать в различных направлениях и вносить в него различные акценты, между тем как стилизовать его можно, в сущности, лишь в одном направлении — в направлении его собственного задания». Такому разграничению созвучны мысли Ю.Н. Тынянова: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их. <...> При стилизации этой невязки нет, есть напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого»

Объектность и условность воспроизводимого стиля ощущаются благодаря его соотносительности с языковым сознанием «современного стилизатора и его аудитории». Чем значительнее временная дистанция, тем ощутимее контраст двух языковых сознаний — изображаемого и изображающего. Стилизации в этом смысле противопоставлена вариация: «При стилизации языковое сознание стилизатора работает исключительно на материале стилизуемого языка: оно освещает этот язык, привносит в него свои чужезычные интересы, но не свой



чужезыковой современный материал. Стилизация как таковая должна быть выдержана до конца. Если же современный языковой материал (слово, форма, оборот и т.п.) проник в стилизацию, это ее недостаток, ошибка, анахронизм, модернизм. Но такая невыдержанность может стать нарочитой и организованной: стилизирующее языковое сознание может не только освещать стилизуемый язык, но и само получить слово и вносить свой тематический и языковой материал в стилизуемый язык. В этом случае перед нами уже не стилизация, а вариация. <...> Вариация свободно вносит чужезыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытывая его, в новые и невозможные для него самого ситуации».

Все помнят восторженный отклик Пушкина на опубликование перевода «Илиады» Гнедичем: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи / Старца великого тень чую смущенной душой». Это, несомненно, стилизация и, по-видимому, вторичная, поскольку сам Гнедич, по всей вероятности, не только переводил, но и стилизовал Гомера: воспроизводится не только стиль перевода; ему полностью отвечает тематика — слово переводчика воскрешает прошлое. Современный язык (язык автора стилизации), конечно, создает определенное освещение стилизуемого языка, но внутри текста совершенно отсутствует: стилизация выдержана. Есть, однако, и другой пушкинский отклик: «Крив был Гнедич-поэт, преложитель слепого Гомера / Боком одним с образцом схож и его перевод». Здесь замечен комический контраст внешних опознавательных признаков «высокого» гомеровского стиля и «низкой» тематики; при этом уподобление недостатков перевода физическому недостатку изображенного персонажа, создателя этого перевода, разрушает дистанцию: вместо воскрешения прошлого у переводчика получается «самовыражение». Попутно сталкиваются одинаковые по значению элементы противоположных стилей — архаического и современного: «преложитель» и «перевод». Это столь же очевидная вариация: «нарочитая невыдержанность», конечно, ставит стилизуемый язык «в новые и невозможные для него самого ситуации».

При враждебном – пародийном – столкновении двух голосов внутри художественного высказывания первый из них (собственный голос пародируемого слова) должен быть полноценным, но заведомо не адекватным своему собственному предмету. Вариация же, используя чужой стиль и смешивая его с другим или другими (лишая его тем самым полноценности), изображает совсем иной предмет, нежели ее прототип. Сравнивать пародию и вариацию поэтому нужно в двух отношениях: с точки зрения выдержанности стиля и с точки зрения соответствия стиля предмету.

Основные категории исторической поэтики. Литературный процесс

Основные категории исторической поэтики. Типы художественного сознания. Поэтика эпохи синкретизма. Эйдетическая поэтика. Поэтика художественной модальности. Литературный процесс. Историческая поэтика. А. Веселовский. Задачи исторической поэтики и историческая эволюция поэзии. Определение поэзии, понятия «прекрасное» и «безобразное».

Принципы исторической поэтики. Развитие поэзии, рождение автора.

Литературный процесс эпохи вновь созданных произведений, их публикаций и обсуждений, творческих программ, актов литературной борьбы. Функционирование ранее созданных произведений как аспект литературного процесса данной эпохи. Взаимодействие художественной литературы с внехудожественными формами культуры, религиозным сознанием, течениями философской мысли, общественно-политическими движениями.

Художественная литература как форма коммуникации. Интерпретация как познавательно-творческое освоение художественного содержания и как важнейшая, наиболее адекватная форма



восприятия литературы. Интерпретации собственно читательские, литературно-критические, научные, художественно-творческие.

Творческая активность читателя. Освоение литературного произведения как синтез непосредственных впечатлений (читательская интуиция) и их обдумывания (элементы анализа). Сильные и слабые стороны учения А.А.Потебни о поэтическом образе как мвотбудицеле духовно-творческой активности и о читателе как творце художественных идей. М.М.Бахтин об освоении литературы как диалогическом общении читателя с автором. «Сотворческое переживание» (В.И.Тюпа) как внутренняя норма отношения читателя к автору и его произведению.

Модификация значения слова «читатель» в литературоведении: «имплицитный читатель» как адресат; образ читателя, присутствующий в произведении; реальный читатель. Рецептивная эстетика, ее основные понятия.

Литературные иерархии. Литературная классика как ядро художественной словесности. Факторы, определяющие репутацию литературных произведений как классических. Общечеловеческое и специфическое для культуры данной страны и эпохи в составе литературной классики.

Жизнь литературы в веках как нескончаемая цепь социально-идеологических «переакцентуализаций» произведения (М.М.Бахтин). Изменчивость оценок и репутаций литературных произведений, множественность их толкований, претерпевающих изменения в историческом времени.

Беллетристика. Массовая литература. Развлекательный характер массовой литературы. Народная литература как совокупность произведений, полно и ярко воплотивших сущность, идеалы и интересы нации на определенном этапе ее истории. Белинский, Добролюбов, Ап. Григорьев о народности в литературе.

Литературная критика как форма функционирования словесного искусства. Роль критики в формировании литературных течений и направлений. Аналитическое начало в литературной критике. Эссеистская критика как неаналитическая форма освоения литературы. Связь современной литературной критики с историей и теорией литературы.

История оценок и интерпретаций литературно-художественных произведений как предмет историко-функционального изучения литературы. Источники рассмотрения функционирования литературы: художественно-творческие прочтения ранее созданных произведений (иллюстрации художников, сценические и экранные постановки); отклики на предшествующую литературу писателей (заимствования, пародии, реминисценции); издания литературных произведений; суждения литературных критиков и публицистов, авторов философских и эстетических трактатов, научных работ; отдельные высказывания читателей.

Литературный процесс в масштабе всемирно-историческом как специфическая часть общественно-исторического процесса. Опыты соотнесения развития литератур с общественно-экономическими формациями. Стадии развития словесного искусства. Фольклорно-мифологическая архаика. Древние литературы, особое место в их ряду европейской античной литературы. Средневековая литература. Спорность разграничения древних и средневековых литератур за пределами Западной Европы. Общие черты древних и средневековых литератур (синтез художественной и внехудожественной функции, традиционность форм, преобладание канонических жанров и анонимности творчества, нестабильность текстов, неразграниченность переводной и оригинальной словесности). Литературы нового времени в Западной Европе и за ее пределами. Разграничение учеными (С.С.Аверинцев, П.А.Гринцер, А.В.Михайлов) трех стадий литературного развития: ритуально-мифологическая архаика (дорелективный традиционализм), ориентация литературы на риторическую культуру (релективный традиционализм), свободное от жанровых канонов, индивидуально-личностное творчество.



Национальная и региональная специфика литератур. Повторяющееся и неповторимое в литературах разных стран и регионов. С.С.Аверинцев о различии путей ближневосточной словесности и древнегреческой литературы. Географические границы Возрождения и специфика культурного развития западного и восточного регионов как дискуссионные проблемы современной исторической науки и искусствоведения. Уникальность западноевропейского Ренессанса. Работы Н.И.Конрада и их обсуждение историками и литературоведами. Д.С.Лихачев о значении Предвозрождения в литературах восточноевропейского региона.

Основные литературно-художественные движения нового времени (от Возрождения до реализма и модернизма). В.М.Жирмунский о международных литературных течениях. Д.С.Лихачев о смене «великих стилей» в искусстве и литературе. Разграничение понятий «художественная система» (явление межнациональное и всемирно значимое) и «направление» (группа писателей определенной страны, объединенная творческой программой).

Понятие культурной традиции и ее значимость для литературы и культуры. М.М.Бахтин о жизни произведения в «большом времени». Формы присутствия культурного прошлого в литературе: словесно-художественные средства; мировоззрения, концепции, идеи, бытовавшие в литературе и внехудожественной реальности; формы внехудожественной культуры, предопределяющие формы литературного творчества (родовые и жанровые, предметно-образительные, композиционные, собственно речевые). Особое значение для литературной деятельности жанрово-речевых традиций. «Антитрадиционалистские» концепции в литературоведении.

Динамика и стабильность в составе всемирной литературы. Повторяемость элементов литературного творчества в большом историческом времени и культурно-географическом пространстве. Понятие топики.

Международные литературные связи. Источники общности в литературном развитии разных стран и регионов. Сближения на почве культурно-исторического развития (типологические схождения, конвергенции). Моменты сходства, возникающие на почве международных контактов (влияний и заимствований). Взаимодействие литератур, находящихся на одинаковых и разных стадиях литературного развития. Международные литературные связи как важнейший источник обогащения национальных литератур, как условие полного и широкого выявления их оригинальных черт.

Литературоведение XIX века: культурно-исторический, компаративистский, биографический, психологический методы

В девятнадцатом веке литературоведение оформилось в отдельную науку, занимающуюся теорией и историей литературы и включающую в себя ряд вспомогательных дисциплин – текстологию, источниковедение, библиографию и др.

В области литературы XIX век начался подлинной революцией – возникновением романтизма. Последний взорвал и перевернул практически все прежние представления о литературе.

Первыми и крупнейшими теоретиками романтизма были Фридрих и Август Шлегели в Германии, У. Вордсворт и С. Кольридж в Англии, В.Гюго во Франции.

Эстетические взгляды романтиков были весьма различны, но всех их объединял культ творческой личности, «гения».

В эпоху романтизма впервые было четко сформулировано положение об историческом и национальном своеобразии литературы. В лоне романтизма возникла и первая мифологическая школа в литературоведении. Толчком для ее развития послужила книга Я. Гримма «Немецкая мифология» (1835). Основным исследовательским принципом школы было отыскание в



фольклорных и даже литературных произведениях «прамифа» или «первомифа», к которому, как к первичной биологической клетке, сводилось все позднейшее творчество.

Эта школа, зародившись в Германии, оказала большое влияние на литературоведение других стран, включая Россию. В Германии и России интерес к отечественной мифологии способствовал росту национального самосознания. А в области литературоведческих исследований помогал определить истоки и исторические пути развития многих фольклорных жанров.

Самым выдающимся литературоведом и критиком эпохи романтизма был Шарль Сент-Бев (1804–1869). Поэт–романтик, соратник В. Гюго, он и в науку о литературе внес дух и понятия романтизма, рассматривая, в частности, каждую творческую личность, особенно гения, как неповторимый феномен. Творчество поэта, считал Сент-Бев, – результат и выражение его личности, его психологических особенностей, сформированных воспитанием, образованием, семейным и общественным окружением и т.п. Задача критика состоит в том, чтобы изучить все обстоятельства личной жизни поэта и настроиться на «волну» его переживаний и мыслей. И далее – воссоздать «неповторимый» портрет автора, проследив его самовыражение в произведениях. Такая критика и сама является, как это подчеркивал Сент-Бев, творчеством, творческим актом. Очевидно, что она кардинально отличалась от нормативной критики теоретиков – классицистов, искавших в произведении соответствия раз и навсегда установленным образцам, нормам. Романтическая критика Сент-Бева ставила в центр своего внимания личность творца, а не застывшие эстетические нормы. Это стало подлинным переворотом в литературоведении.

Исследовательский метод Ш.Сент–Бева получил название «биографического». Несомненно, что этот метод был шагом вперед по сравнению с методологией классицистов, однако и он вскоре был подвергнут критике за свою узость.

Учеником Сент–Бева считал себя другой выдающийся литературовед – Ипполит Тэн (1828–1893), идеи и методология которого были определяющими для европейского литературоведения второй половина XIX века. Это была эпоха расцвета реализма и натурализма в литературе, а также позитивизма в философии, возникшего на волне невиданного расцвета естественных наук. Позитивисты во всем стремились к определенности и лабораторной точности. Все туманно–романтическое ими отвергалось.

Основное, к чему стремился И. Тэн – найти твердые научные принципы, которые обеспечивали бы анализ как отдельных произведений, так и целых литературных эпох. В этом отношении И.Тэн пытался поставить романтическую методологию Ш. Сент-Бева на строго научные рельсы.

И.Тэн был основоположником крупнейшей литературоведческой школы, ставшей известной под названием культурно–исторической. Как и мифологическая, эта школа получила общеевропейское распространение. Ш. Сент-Бев объяснял творчество писателя только особенностями его личной жизни. И. Тэн брал шире – литература в целом и творчество отдельного писателя в частности понимались как порождение исторической эпохи, социальной и географической «среды» и национальных, «расовых» особенностей. Исходная точка данного метода, писал И. Тэн в своей основной теоретической работе «Философия искусства» (1869), состоит в признании того, что произведение искусства есть не просто порождение фантазии художника, а слепок «мировоззрения и нравов» породившей его эпохи. Такая установка способствовала пониманию исторического и социального аспектов литературы. Вторжение в литературу истории и социологии дополнялось у И.Тэна использованием методологии естественных наук. Он, в частности, утверждал, что «человеческие пороки и добродетели – суть такие же вещества как серная кислота и сахар», считал, что пороки и добродетели можно будет не просто изображать в произведениях, а взвешивать в лабораториях. Эта типично



позитивистская установка позволила И.Тэнну предложить свою знаменитую триаду – «среда, эпоха, раса» – в качестве универсальной формулы, объясняющей все тайны литературы. Под «средой» Тэн подразумевал климат, географические особенности и социальные обстоятельства, под «расой» – врожденный темперамент и другие психологические и физиологические особенности нации. С помощью этой формулы Тэн пытался даже «научно прогнозировать» развитие литературы и искусства в будущем. Так, жизнерадостность искусства и литературы итальянцев французский литературовед объяснял тем, что они живут «посреди прекрасной природы, на берегу великолепного веселого моря». Совсем другая «среда» у немцев, чем и объясняется мистическая «туманность» их художественного творчества.

Крупнейший русский литературовед XIX в., А.Веселовский, испытавший в молодости влияние культурно-исторической школы, позже преодолел ее ограниченность и стал основоположником оригинального направления в литературоведении, получившего название сравнительно-исторической школы. Веселовский связывал развитие литературы с историей народа, но возражал против перенесения законов развития природы на развитие общества, как то делали позитивисты. Основное внимание он уделял исторически обусловленной эволюции художественного творчества, скрупулезно исследуя, в частности, развитие и взаимопроникновение сюжетов. Последние рассматривались как в историческом плане – от мифа и до нового времени, так и в структурном – от первичного сюжета, «мотива» до самых сложных сюжетных форм. Веселовский сделал так много открытий в области «сюжетосложения» и структуры произведения, что оказал заметное влияние на зарождение структурализма в XX веке. Но главным у него все же был исторический подход к литературе, которая, по его мнению, развивалась по своим особым законам. Установлению этих законов и посвящена его знаменитая работа «Историческая поэтика» (1897 – 1899).

Сент-Бев основное внимание уделял личности художника, ее особенностям, Тэн – особенностям эпохи, среды и расы, Веселовский же рассматривал конкретную национальную литературу на фоне всего исторического развития, как общественного, так и художественного, не упуская при этом из виду эстетическую и «индивидуальную» ее специфику.

В Западной Европе преодоление явной ограниченности методологии И.Тэна и его последователей шло и по другому пути. Там в противовес культурно-исторической школе возникла школа духовно-историческая. Ее основоположником был В.Дильтей. Представители этой школы утверждали, что культурно-духовные явления и среди них литература, специфичны и автономны. И эту специфику невозможно определить, применяя естественнонаучные методы исследования. Уловить сущность духовного, в том числе и поэтического, можно, считали они, опираясь не на методологию естественных наук, а на интуицию.

Борьба между позитивистскими и антипозитивистскими подходами к литературе, художественному творчеству продолжится и в XX веке и будет весьма острой и драматичной.

Марксистское литературоведение и социология литературы

Это направление в науке о литературе является одним из наиболее традиционных. Уже в античности литература рассматривалась как важное общественное явление. Достаточно вспомнить Платона, так много писавшего о месте художественного творчества в государстве. В новое и новейшее время социологические походы к литературе основывались на различных социологических и экономических теориях. Особенно сильное влияние на литературоведческую мысль XX века оказал марксизм.

Марксистская критика. Зародилась еще во второй половине XIX века (Г.Плеханов, П.Лафарг, Ф.Меринг и др.). В Советском Союзе марксистское литературоведение было официальной наукой о литературе. И этот официальный статус во многом способствовал его



дискредитации. В странах Западной Европы марксистская критика, несмотря на характерный для многих литературоведов вульгарный социологизм, добилась определенных исследовательских успехов.

У марксистской критики, при всей склонности к догматизму, была своя исследовательская «тема», освоить которую не могли ни новые критики, ни структуралисты.

В настоящее время марксистская критика характеризуется обычно как старомодная.

Сильной стороной марксистского литературоведения является стремление подходить ко всем литературным явлениям исторически и диалектически. Слабым же местом является преувеличенное внимание к экономическим факторам как порождающим литературу, так и отраженным в ней. Следствием этого выпячивания экономического фактора является вульгарный социологизм.

Вульгарный социологизм распространился в СССР в 1920–30-х гг. Его наиболее видные представители (В.Фриче, В.Переверзев) в любом произведении находили прежде всего выражение классовой «психоидеологии», практически игнорируя его философское и эстетическое содержание. Отголоски вульгарного социологизма сказывались в советском литературоведении еще около двух десятилетий.

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

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

Рассмотренные направления являются лишь важнейшими в литературоведении XX века. Различных школ, течений, методологий значительно больше. В последние годы западные идеи все активнее проникают в русское литературоведение, хотя и в годы, когда марксистская критика доминировала и была официальной, активно развивалась структуралистская методология, применялся мифологический и некоторые другие немарксистские методы.

Некоторые западные школы испытали влияние русской литературоведческой мысли. «Новая критика», например, во многом повторила идеи и подходы, выдвинутые русской формальной школой. Заметно влияние на западное литературоведение работ Ю. Лотмана, М. Бахтина.

«Формальная» школа в России и англо-американская «новая критика»

Русский формализм 1920-х годов (ОПОЯЗ – общество изучения поэтического языка) явился ответом «вне-художественному» литературоведению. Его ведущими теоретиками были В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум. Ю.Н. Тынянов, Р.О. Якобсон, к нему были близки также В.М. Жирмунский, Б.В. Томашевский.



Две главных проблемы формальной школы - спецификация литературы и динамическая форма. Формалисты стремились строго и осознанно отделить свой предмет от предметов других, смежных наук: литературоведение не должно под видом изучения литературы заниматься психологией человека, устройством общества, метафизикой - на это есть более профессиональные исследования. Нужно выделить в литературных текстах собственно литературный слой - "литературность", "литературный факт". В основе литературности лежит динамическая формальная конструкция, в принципе не связанная с тематикой (это было, конечно, преувеличение, но на тот момент необходимое: чтобы полноценно анализировать «содержательную форму» произведения, надо выработать сами инструменты анализа, а для этого «забыть» о «содержании»). Литературная форма сама создает себе содержание (Шкловский); в процессе эволюции новая форма образуется не новым содержанием, а старой формой, от которой она отталкивается. Можно сказать, что они принизили понятие «традиция» по сравнению с понятием «новаторство» (формальное) – в этом отношении формалисты были таким же выражением эстетического переворота рубежа 19-20 вв., как и их друзья-футуристы (и авангард в целом).

Формалисты вводили термины и их оппозиции: «автоматизация» (т.е. превращение какого-либо художественного приема в не ощущаемый автором штамп) — «остранение» (т.е. взгляд на привычное с необычной, новой т.з.: так Наташа Ростова видит балет); «литература — быт», «центр — периферия» и т.д. Собственно говоря, именно формалисты заложили основы современной теоретической поэтики (их называют также «морфологической» школой, т.к. они изучали саму структурность литературного текста и литературного процесса).

В статье «Теория "формального метода"» Б. Эйхенбаум выделил этапы формирования концепции: акцентировка выделенной (самодостаточности) формы; сведение художественной формы к *приемам* обработки жизненного материала; осмысление функции приема в художественном целом (конструкции); учение о смене форм в истории литературы. Как противники идеологического подхода к искусству «спецификаторы» встретили окрик всесильных оппонентов - марксистов, наследников «писаревщины», не признававших специфики искусства. При власти большевиков формалисты заняли нейтральную позицию, пытались уйти от идеологической пропаганды в «нишу» чистой науки. Так или иначе, самосознание формальной школы, сложившейся к середине 20-х гг., постреволюционно: «взрывная» модель сменилась установкой на сохранение культурного наследия, и тем самым неизбежным стал конфликт с властвующей идеологией.

Наиболее глубоким критиком формальной школы остается М. Бахтин. В книге «Формальный метод в литературоведении» (Л., 1928), написанной, по-видимому, в соавторстве с П. Медведевым, отмечен основной порок школы — авангардистское понимание преемственности: «Каждое историко-литературное явление рассматривается ими прежде всего или даже исключительно как отрицание предшествующего...» (С. 87). В самом деле, история литературы предстала как перманентная революция, как ниспровержение уже сказанного, а не накопление смыслов. Формальный редукционизм (сведение искусства к *приемам* оформления жизненного материала) противостоял противоположной крайности - социологическому редукционизму. И в этом отношении М. Бахтин оценил наследие «формальной школы» положительно: «Формализм в общем сыграл плодотворную роль. Он сумел поставить на очередь существеннейшие проблемы литературной науки и поставить настолько остро, что теперь обойти и игнорировать их уже нельзя <...> самым неправильным было бы игнорировать формализм или критиковать его не на его собственной почве ...».

Новая критика – наиболее влиятельная школа в англо-американском литературоведении XX века, зарождение которой относится к периоду первой мировой войны.



Методам литературоведения XX в. «новые критики» противопоставляли теории, сводящиеся к восприятию произведения искусства как чисто эстетического явления. Главной задачей литературоведения провозглашалась разработка формально-стилистического толкования текста литературного произведения. В основу исследования был положен изолированно взятый текст. Утверждалось, что значение написанного может быть понято лишь путем тщательного изучения внутренней структуры произведения, принципов ее организации, поэтической образности. Произведение искусства объявлялось автономно существующей органической структурой, ценность которой заключена в ней самой. «Новые критики» были категорически не согласны с положением биографической школы, в соответствии с которым произведение искусства, будучи продуктом индивидуального создателя, может быть объяснено биографией и психологией автора. Теории поэтического языка, разработанные Дж.Рэнсомом, К.Бруксом, А. Тейтом и др., представляли поэзию в совершенно новом свете. Но самой радикальной была мысль о том, что поэзия не является отражением реальности, а творит свой собственный поэтический мир.

«Новые критики» утверждают, что вобрав в себя те или иные жизненные материалы, произведение искусства в дальнейшем своем существовании теряет все связи с действительностью и живет по собственным законам как некое самодовлеющее целое, автономно. И ценность его не в том, что в этой неповторимой форме заключены значение, смысл, идея, а в самом факте его существования.

Методологическая задача критика – отыскание «способа существования структуры произведения». В поэзии «способом существования» такой структуры объявляется, например, ритм, звуковая организация речи.

Общим и основным положением «новой критики» является тщательное прочтение, т.е. поход к и избранному для анализа тексту как к автономному, замкнутому в себе пространственному объекту; осознание того, что текст является сложным и запутанным, но в то же время организованным и целостным; сосредоточение внимания на многообразной семантике текста и внутренней соотнесенности его элементов; принятие как данности метафоричности литературного языка; стремление выявить целостность структуры в гармонии составляющих ее элементов («Отдельные элементы художественного произведения связаны друг и другом не как цветы в букете, а как части цветущего растения» – Брукс), осознанное стремление быть идеальным читателем и осуществить единственное правильное прочтение текста.

Мифопоэтическое литературоведение

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



В работах Г. Мэррея, много и плодотворно занимавшегося проблемами трагедии, впервые в рамках кембриджской школы была высказана мысль о бессознательных каналах передачи традиций. Проще говоря, гениальный художник бессознательно, вне реального опыта, способен уловить и воспроизвести важнейшие мифологические образы, о которых он никогда ничего не знал. В частности, Шекспир, по утверждению Г.Мэррея, не знал ни мифа об Оресте, ни «Орестей» Эсхила. И тем не менее его Гамлет – почти точная копия Ореста.

Мысль о бессознательной «заряженности» идеями и образами прошлых эпох впервые возникла у романтиков. Однако в стройную теорию она была оформлена только лишь одним из крупнейших психологов XX века Карлом Юнгом. Он выдвинул положение о «коллективном бессознательном» и «архетипе». Наше «коллективное бессознательное» запрограммировано древним опытом, не осознанно передающимся из поколения в поколение. Основным средством передачи является «архетип», который может принимать и современные формы. Например, железнодорожную катастрофу К.Юнг сводит к архетипу борьбы с огнедышащим драконом.

Идеи К.Юнга были усвоены английской мифологической критикой лишь отчасти, поскольку ученики Дж.Фрейзера были воспитаны на позитивистских традициях. Их отталкивала умозрительность теорий К.Юнга, лишенных твердых доказательств и отдающих романтизмом. Зато в Соединенных Штатах учение К.Юнга послужило важнейшим толчком для развития очень влиятельной мифологической школы, первые выступления которой относятся к 1910–20-м гг., расцвет падает на 40–60-е.

Образцы российской мифокритики можно найти, в частности, в сборнике «Литература и мифология» (1975).

Психоаналитическая критика возникла на основе учения австрийского психиатра и психолога Зигмунда Фрейда (1856–1939) и его последователей. З.Фрейдом разработаны две важные психологические теории – теория бессознательного и теория влечений. Психоанализ придал литературоведению и критике специфическое направление. С самого начала своего возникновения, а это – второе десятилетие XX века, психоаналитическая критика сосредоточила внимание на особенностях психики автора. В течение XX столетия были написаны сотни психоаналитических биографий. Сам З.Фрейд проанализировал произведения Достоевского (ст. «Достоевский и отцеубийство»). Писатель предстал у З.Фрейда в качестве жертвы «эдипова комплекса», нашедшего творческое выражение в романе «Братья Карамазовы», где сыновья убивают отца. В ст. З.Фрейда о Достоевском, как и в работах других многочисленных литературоведов– психоаналитиков, приводится мысль о том, что художественное творчество помогает автору «изжить» предосудительные, часто уголовно– наказуемые устремления. Этот процесс преобразования и переключения энергии нездоровых влечений на поле культурного творчества или социальной деятельности получил у З.Фрейда название «сублимации». Фрейд утверждал, что три самые выдающиеся произведения мировой литературы – «Эдип–царь» Софокла, «Гамлет» Шекспира и «Братья Карамазовы» Достоевского – написаны на тему «эдипова комплекса».

Литературоведов–фрейдистов не смущает явный смысл художественного текста. Они ищут смысл скрытый. И часто находят его даже там, где такого смысла вовсе нет.

В своей работе «По ту сторону принципа удовольствия» З.Фрейд сделал принципиальные добавления к первоначальной теории влечений. Наряду с эротическим влечением было поставлено не менее сильное «влечение к смерти», к покою, характерное для всего живого. Если ранние литературоведы– психоаналитики везде отыскивали эротику, проявляющуюся прежде всего в «эдиповом комплексе», то в послевоенный период обнаружился интерес к литературным героям, проявляющим стремление к саморазрушению, к смерти.

Психоаналитический метод в различных модификациях и сочетаниях (со структурализмом, например), продолжает использоваться в литературоведении и в настоящее время, своеобразно



продолжая традиции биографической критики. Однако он все чаще определяется как «старомодный». Слишком монотонным и схематичным представляется стремление психоаналитиков в авторах произведений и их героях отыскивать одни и те же психологические установки, в частности, сводить все и вся к пресловутому «эдиповому комплексу».

Структурализм и семиотика литературы

Структурализм – комплекс направлений в целом ряде наук, объединяемых общими философско-эпистемологическими представлениями, методологическими установками и спецификой анализа, складывавшийся в период с начала XX в. и по 40-е годы включительно. В формировании структурализма участвовали Женевская школа лингвистики (Ф. де Соссюр и его ученики), русский формализм, пражский структурализм, американская школа, семиотики Ч. Пирса и Я. Морриса, Копенгагенский и Нью-Йоркский лингвистические кружки, структурная антропология К. Леви-Стросса, структурный психоанализ Ж. Лакана, структура познания М. Фуко, структурная лингвопоэтика Р. Якобсона с его теорией поэтического языка.

Собственно литературоведческий структурализм сложился в результате деятельности условно называемой «Парижской семиологической школы» (ранний Р. Барт, А.-Ж. Греймас, К. Бремон, Ж. Женетт, Ц. Тодоров и др.), а также «Бельгийской школы социологии литературы» (Л. Гольдман и его последователи). Время наибольшей популярности и влияния французского структурализма – с середины 50-х годов (публикация в 1955 г. «Печальных тропиков» Леви-Стросса) до конца 60-х – начала 70-х годов.

В США структурализм сохранял свой авторитет на протяжении всех 70-х годов (Дж. Каллер, К. Гильен, Дж. Принс, Р. Скоулз, М. Риффатерр). На рубеже 70—80-х годов те исследователи, которые более или менее остались верны структуралистским установкам, сосредоточили свои усилия в сфере нарратологии, большинство же бывших структуралистов перешли на позиции постструктурализма и деконструктивизма.

Структурализм как структурно-семиотический комплекс представлений в своих самых общих чертах имел явно лингвистическую ориентацию и опирался на новейшие по тому времени концепции языкознания и семиотики. Помимо лингвистической основы другой неотъемлемой составляющей структурализма является понятие структуры. Основная тенденция в понимании структуры у французских литературоведов заключалась в том, что составляющие ее элементы рассматривались как функции (традиция, заложенная русскими формалистами), однако в противоположность русским формалистам и пражским структуралистам, акцентировавшим исторически изменчивый, диахронический аспект любой системы литературного характера, на первый план в структурализме вышла проблема синхронии. Например, А.-Ж. Греймас, Р. Барт, К. Бремон, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ж.-К. Коке, Ц. Тодоров пытались выявить внутреннюю структуру смыслопорождения и сюжетного построения любого повествования вне зависимости от времени его возникновения и создать систематизированную типологию жанров.

Лингвистическая ориентация структуралистов проявлялась также в том, что они развивали гипотезу американских языковедов Э. Сепира и Б. Уорфа о влиянии языка на формирование моделей сознания (например, Уорф на основе того факта, что в эскимосском языке имеется гораздо больше слов для обозначения различных видов снежного покрова, чем в английском языке, утверждал существование у эскимосов особой способности видеть эти различия, не замечаемые носителями английского языка) и отстаивали тезис, согласно которому язык и его конвенции одновременно порождают и ограничивают видение человека вплоть до того, что само восприятие действительности структурируется языком; поэтический же язык стали рассматривать как основной законодатель лингвистического творчества на всех уровнях, начиная с фонетической организации языкового материала и кончая моделирующей и конституирующей



Основная профессиональная образовательная программа
45.03.01 Филология

()

способностью специфическим образом организовывать познавательный универсум — эпистему.

Эта тенденция сохранилась и у большинства постструктуралистов, исходящих из панъязыковой концепции сознания, т. е. из тождества языка и сознания. Более того, сам мир в представлении структуралистов был структурирован по законам языка, по законам «универсальной грамматики».

Хотя литературоведческий структурализм немислим вне семиотических представлений, тем не менее эти его две составные части далеко не всегда мирно уживались друг с другом. Помимо того что семиотика как отдельная дисциплина отнюдь не ограничивается лишь сферой литературы, проблема заключается также и в том, что последовательно семиотическое понимание природы искусства по своей сути противоречит той структуралистской тенденции, в рамках которой литературный текст рассматривался как замкнутая в себе автономная сущность. Можно вспомнить ожесточенные и бесплодные дебаты во французских журналах конца 60-х — начала 70-х годов о принципе «замкнутости» литературного текста (*cloture*). Это определенное несходство изначальных установок стало особенно остро ощущаться в период кризиса структуралистской доктрины, наступившего тогда же. Данный период часто называют временем «семиотической критики структурализма» (работы раннего Ж. Дерриды, Ю. Кристевой, группы «Тель кель», позднего Р. Барта). Вместо слова «структурализм» стали употреблять термин «семиотика».

Основная специфика структурализма заключается прежде всего в том, что его приверженцы рассматривают все явления, доступные чувственному, эмпирическому восприятию, как «эпифеномены», т. е. как внешнее проявление («манифестацию») внутренних, глубинных и поэтому «неявных» структур, вскрыть которые они и считали задачей своего анализа. Подобным подходом и объясняются призывы Р. Барта отыскать единую «повествовательную модель», Р. Скоулза — «установить модель системы самой литературы», «определить принципы структурирования, которые оперируют не только на уровне отдельного произведения, но и на уровне отношений между произведениями». Эта тенденция структурного анализа обнаруживать глубинные и потому неосознаваемые структуры любых семиотических систем дали повод для отождествления многими теоретиками структурализма с марксизмом и фрейдизмом как близкими ему по своему научному пафосу и целям методами, — отождествлению, которое со временем стало широко распространенной мифологемой западной теоретической мысли.

Структурализм был проникнут пафосом придать гуманитарным наукам статус наук точных; отсюда его тенденция к отказу от эссеизма, стремление к созданию строго выверенного и формализованного понятийного аппарата, основанного на лингвистической терминологии, пристрастие к логике и математическим формулам, объяснительным схемам и таблицам, к тому, что впоследствии получило название «начертательного литературоведения». Таковы многочисленные схемы и таблицы смыслопорождения любого повествования А.-Ж. Греймаса и его последователей, различные модели сюжетосложения, предлагаемые Ж. Женеттом, К. Бремоном (Bremond:1973), ранними Р. Бартом (Barthes:1966) и Ц. Тодоровым, попытка Ж.-К. Коке дать алгебраическую формулу «Постороннего» Камю (Coquet: 1973) или 12 страниц алгебраических формул, с помощью которых Дж. Принс описал «структуру» Красной Шапочки в своей книге «Грамматика историй» (Prince: 1973a).

Общеввропейский кризис рационализма в конце 60-х годов, одной из форм которого в сфере литературоведения и был структурализм, привел к очередной смене парадигмы научных представлений и вытеснению структурализма на периферию исследовательских интересов другими, более авторитетными на Западе в последнее тридцатилетие направлениями: постструктурализмом и деконструктивизмом.

Нарратология, рецептивная эстетика



Современная нарратология представляет собой обширную область научного поиска в области сюжетно-повествовательных высказываний (дискурсов), соотносимых с некоторой фабулой (историей, интригой). Усилиями историков, философов, культурологов категория нарративности получила богатое концептуальное наполнение. Особо следует отметить роль философа Поля Рикера, историка Хайдена Уайта, литературоведа Вольфа Шмида, внесших значительный вклад в нынешнее состояние и направление нарратологических исследований.

Как особая литературоведческая дисциплина со своими проблемами и терминологическим аппаратом нарратология сложилась в конце 60-х годов в результате пересмотра структуралистской доктрины с позиций коммуникативных представлений о природе искусства (и может рассматриваться как современная, трансформированная версия структурализма). Поэтому она занимает промежуточное место между структурализмом и рецептивной эстетикой: если для первого художественное произведение – это прежде всего автономный объект, не зависимый ни от автора, ни от читателя, то для второй оно реализуется именно в сознании воспринимающего читателя. Нарратологи уходят от этих крайностей: не отбрасывают самого понятия «глубинной структуры» текста, но акцент делают на процессе реализации этой структуры в ходе активного диалогического взаимодействия писателя и читателя.

Центральная проблема нарратологии, по мнению В. Тюпы, может быть сформулирована словами А. Данто: «Всякий рассказ – это структура, навязанная событиям, группирующая их друг с другом и исключаяющая некоторые из них как недостаточно существенные». «Непосредственное знание о событиях, как они есть (были), недостижимо. Между событием и сознанием всегда имеется некоторого рода призма коммуникативного акта вербализации, преломляющая коммуникативная среда изложения (даже если это пока еще только зародившееся в недискурсивных формах внутренней речи потенциальное изложение данного события потенциальному слушателю)».

Влияние русских теоретиков и школ, в частности представителей русского формализма (В. Шкловского, Б. Томашевского, близкого им В. Проппа и эволюционировавшего к структурализму Р. Jakobsona), М. Бахтина, а затем теоретиков Московско-тартуской школы (Ю. Лотмана, Б. Успенского) на формирование современных нарратологических категорий огромно – однако как теоретический комплекс и направление нарратология сложилась на Западе, как и сам термин, автором которого является французский ученый славянского происхождения Цветан Тодоров ("Grammaire du Decameron" (1969)). И теперь этот теоретический комплекс в свою очередь оказывает воздействие на исследования российских ученых и сопоставляется с достижениями формалистов, Бахтина, Лотмана и др.

Отправным пунктом для нарратолога служит статья Р. Jakobsona 1958 г., «Лингвистика и поэтика», где он предложил схему функций акта коммуникации, где каждому из шести факторов – адресату, адресанту, контакту, коду, сообщению, контексту – соответствует особая функция языка. Особую роль сыграли труды французских структуралистов А.-Ж. Греймаса, Ц. Тодорова, раннего Р. Барта, пытавшихся отыскать единую формальную повествовательную модель, т. е. структуру или грамматику рассказа, на основе которой каждый конкретный рассказ рассматривался бы в терминах отклонений от этой базовой глубинной структуры.

Рецептивная эстетика – направление в критике и литературоведении, исходящее из идеи, что произведение реализуется только в процессе контакта литературного текста с читателем, который благодаря "обратной связи", в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования. Основным предметом изучения рецептивной эстетики является рецепция, т.е. восприятие лит. произведений читателем или слушателем.



По своему происхождению это реакция на имманентную эстетику, идею автономности искусства, одностороннюю ориентацию литературоведения на анализ "самодовлеющего произведения". Рецептивная эстетика порывает с представлениями о независимости искусства от общественно-исторического контекста, вводя в сферу исследования читателя и общество, представляя литературный текст как продукт исторической ситуации, зависящей от позиции интерпретирующего читателя. Отсюда особый интерес к явлениям массовой культуры (развлекательно-тривиальной литературе, газетно-журнальной продукции, комиксам и т. п.), ее связь с социологическими исследованиями, педагогикой, прикладными литературоведческими дисциплинами.

Одним из основных предшественников современной рецептивной эстетики был Р. Ингарден, выдвинувший ряд концепций, ставших краеугольными для современных исследователей. Ему принадлежит разработка понятий «конкретизация» и «реконструкция», составляющих две стороны восприятия произведения адресатом. В своей теории структуры худож. произведения Ингарден испытал сильное влияние феноменологии Э. Гуссерля. Это, прежде всего, выразилось в идее интенциональности, которая явилась философским обоснованием коммуникативной сущности искусства, объясняющим активный, творческий характер читательского восприятия. По Гуссерлю, субъект поэтапно конституирует мир, выстраивая объекты, доступные его пониманию и исследованию. Без мирообразующего сознания для личности не существует внешней (равно как и внутренней, психологической) реальности: «Нет объекта без субъекта».

Эту идею о творческой роли личности в познании мира восприняла рецептивная эстетика, поставившая в центр внимания проблему бытия произведения как результата коммуникации между автором и читателем, как выстраивания читателем "смысла произведения". В начале 40-х годов в работах представителя пражского структурализма Феликса Водички наметился путь преодоления метафизич. феноменологии Р. Ингардена. Если в трактовке Ингардена понятие "конкретизация" имело своей целью "извлечение" из текста неких вневременных метафизич. качеств, то у пражских структуралистов этот процесс приобретает конкретно-историч. черты, будучи изображен в виде смены постоянно возникающих в ходе историч. развития эстетических объектов.

Существенной составной частью Р. Э. является круг герменевтических проблем, как бы перекидывающих «мостик» от структуры произведения к реципиенту, «понимающей структуре». В работе Х.Г. Гадамера «История художественного воздействия» истина общественно-гуманитарных наук принципиально противопоставляется "методическому знанию" как сумме сведений и фактов, получаемых естественными науками. Понять текст, по Гадамеру, означает "приложить" его к современной для интерпретатора (реципиента) ситуации, точно так же, как юрист "применяет" (конкретизирует) закон, а теолог – Писание.

Законченное выражение принципы рецептивной эстетики получили в работах "констанцской школы", возникшей в 60-е годы в ФРГ (Х. Р. Яусс, В. Изер, Р. Варнинг, Х. Вайнрих, Г. Гримм и др.). Своей целью она поставила обновление и расширение литературоведческого анализа путем введения в схему лит.-историч. процесса новой самостоятельной инстанции – читателя. Центральный тезис: эстетич. ценность, эстетич. воздействие и лит.-историч. воздействие произведения основаны на том различии, которое существует между «горизонтом ожидания» произведения и «горизонтом ожидания» читателя, реализующемся в виде имеющегося у него эстетич. и жизненно-практич. опыта. Позже Яусс модифицировал свою концепцию, выдвинув на первый план процесс коммуникации, осуществляющийся между произведением и его реципиентом в рамках эстетического опыта, где особую роль приобретают нормообразующая и нормоутверждающая функции лит.-ры.



Постструктурализм и деконструктивизм

Идейное течение западной гуманитарной мысли, оказывавшее в последнюю четверть века сильнейшее влияние на литературоведение Западной Европы и США.

Постструктурализм характеризуется, прежде всего, негативным пафосом по отношению ко всяким позитивным знаниям, к любым попыткам рационального обоснования феноменов действительности, и в первую очередь культуры.

Так, например, постструктуралисты рассматривают любую обобщающую теорию, претендующую на логическое обоснование закономерностей действительности, как «маску догматизма». Столь же отрицательно они относятся к идее «прогресса».

Отсюда иррационализм, неприятие концепции целостности и пристрастие ко всему нестабильному, противоречивому, фрагментарному и случайному. Постструктурализм проявляется как утверждение принципа «методологического сомнения» по отношению ко всем «истинам», установкам и убеждениям, существовавшим и существующим в западном мире.

В современном обществе постструктуралисты видят прежде всего борьбу за «власть интерпретации» различных идеологических систем. Господствующие идеологии, завладевая средствами массовой информации, навязывают индивидам свой язык, то есть, по представлениям постструктуралистов, отождествляющих мышление с языком, навязывают сам образ мышления, отвечающий потребностям этих идеологий. Тем самым «господствующие идеологии» существенно ограничивают способности индивидуумов осознавать свой жизненный опыт, свое бытие. Современная «индустрия культуры», утверждают постструктуралисты, отказывая индивиду в адекватном средстве для организации его собственного жизненного опыта, тем самым лишает его необходимого «языка» для понимания (интерпретации) как самого себя, так и окружающего мира.

В чисто литературоведческом плане теория Постструктурализма развивалась как критика структурализма. Постструктуралисты указывали на трудности, и даже невозможность адекватно понять и интерпретировать текст. Естественно, что когда постструктуралисты обращались к анализу художественного произведения, в их поле зрения попадало творчество тех поэтов и писателей (Рембо, Джойс и др.), у которых на передний план выступали смысловая неясность, двусмысленность, многозначность интерпретации.

Деконструктивизм обычно определяют как литературно-критическую практику теорий постструктурализма.

Значение одной из наиболее влиятельных школ современного литературоведения деконструктивизм приобрел в 70–е годы XX века и является таковой до сих пор.

Свое название деконструктивизм получил по основному принципу анализа текста, практикуемому Дерридой – «деконструкции», смысл которого в самых общих чертах заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным читателем, но и ускользающих от самого автора «остаточных смыслов», сохранившихся в языке в форме мыслительных стереотипов, языковых клише.

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

В более широком, философском плане (а деконструктивизм не лишен общеполитических претензий) деконструктивистами ставится под сомнение способность человека к объективному



познанию мира и осуждается вся традиционная философская практика европейской цивилизации, основанная на линейной логике, на стремлении во всем отыскать твердый смысл.

Теория литературы Ж.Дерриды и его литературоведческий метод нашли как горячих сторонников, так и горячих противников. Последние называют деконструктивистов «нигилистами», «абсурдистами», «убийцами» не только смысла произведения, но и литературы вообще.

Идеи Дерриды развивают йельские деконструктивисты, отрицая возможность единственно правильной интерпретации литературного текста, и отстаивая тезис о неизбежной ошибочности любого прочтения. Йельцы осуждают практику наивного читателя, стремящегося обнаружить в художественном произведении якобы не присутствующий в нем единый и объективный смысл. Чтение произведения, подчеркивают они, влечет за собой активную его интерпретацию со стороны читателя. Каждый читатель овладевает произведением и налагает на него определенную схему «смысла». Ссылаясь на Ницше, они заключают, что само существование бесчисленных интерпретаций любого текста свидетельствует о том, что чтение никогда не бывает объективным процессом обнаружения смысла, а является вкладыванием его в текст, который сам по себе не имеет никакого смысла.

При всей оригинальности своих положений деконструктивисты разделяют со структуралистами и «новыми критиками» их базовый принцип – в центре исследования ставить текст.

Но новые критики и структуралисты все же стремятся найти в тексте более или менее твердое значение, а деконструктивисты довели почти до абсурда мысль структуралистов о множественности «текстовых истин». Истина, значение произведения стали у них неуловимыми, что, в свою очередь, предопределило положение об абсурдности ее поисков критиком. Лучшее, что он может сделать – это попытаться избежать внутренне присущего всякому читателю стремления навязать тексту свои собственные смысловые схемы, дать ему единственно верную и непогрешимую интерпретацию. Он должен обуздать эту безудержную «жажду власти», проявляющуюся как в нем самом, так и в авторе текста, и отыскать тот момент в тексте, где прослеживается его, текста, смысловая двойственность.

5. Образовательные технологии

Используются технологии смешанного и проблемного обучения, учебной дискуссии, кейс-технологии.

6. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы обучающихся

Лекционные занятия проводятся в соответствии с предложенными планами. Предполагается, что они будут носить характер критической дискуссии, в которой студенты могли бы не только изложить полученные ими при самостоятельной подготовке знания, но и проявить умение размышлять, сопоставлять, аргументировано оценивать, прогнозировать.

Во время самостоятельной работы студенты знакомятся с рабочей программой и методическими рекомендациями к курсу, а также с первоисточниками, основной и дополнительной литературой, готовятся к выступлению с докладами.

Самостоятельная работа студентов должна обладать следующими признаками:

- быть выполненной им лично или являться самостоятельно выполненной частью коллективной работы согласно заданию преподавателя;
- представлять собой законченную разработку (законченный этап разработки), в которой раскрываются и анализируются актуальные проблемы по определённой теме и её отдельным



аспектам (актуальные проблемы изучаемой дисциплины и соответствующей сферы практической деятельности);

- демонстрировать достаточную компетентность автора в раскрываемых вопросах;
- иметь учебную, научную и/или практическую направленность и значимость (если речь идет об учебно-исследовательской работе);
- содержать определенные элементы новизны (если самостоятельная работа проведена в рамках научно-исследовательской работы).

Полностью весь методический материал по обеспечению самостоятельной работы обучающихся приводится в Приложении 1 к РП.

7. Характеристика оценочных средств для текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации обучающихся по дисциплине

Входной контроль: собеседование

Текущий контроль осуществляется в ходе практических занятий и собеседований со студентами, а также в форме микро-опросов, рефератов и докладов.

Итогом работы над курсом становится экзамен. Выставляется в летнюю сессию по результатам ответов на устном экзамене, а также с учетом успешного выполнения всех видов отчетности.

Экзамен определяет качество работы обучающегося за отведенный период, оцениваются приобретенные им навыки самостоятельной работы, умение синтезировать теоретические знания и практическое владение ими.

В качестве критерия оценки знаний студентов используется следующая система:

Экзаменационная оценка «5» (отлично) ставится, если достаточно полно раскрыто содержание вопроса; материал изложен грамотно, в определенной логической последовательности, точно используется терминология; показано умение иллюстрировать теоретические положения конкретными примерами, применять их в новой ситуации; продемонстрировано усвоение ранее изученных сопутствующих вопросов, сформированность и устойчивость компетенций, умений и навыков; ответ прозвучал самостоятельно, без наводящих вопросов; допущены одна – две неточности при освещении второстепенных вопросов, которые исправляются по замечанию.

Оценка «4» (хорошо) ставится, если ответ удовлетворяет в основном требованиям на оценку «5», но при этом имеет один из недостатков: в изложении допущены небольшие пробелы, не исказившие содержание ответа; допущены один – два недочета при освещении основного содержания ответа, исправленные по замечанию экзаменатора; допущены ошибка или более двух недочетов при освещении второстепенных вопросов, которые легко исправляются по замечанию экзаменатора.

Оценка «3» (удовлетворительно) ставится, если неполно или непоследовательно раскрыто содержание материала, но показано общее понимание вопроса и продемонстрированы умения, достаточные для дальнейшего усвоения материала; имелись затруднения или допущены ошибки в определении понятий, использовании терминологии, исправленные после нескольких наводящих вопросов; при неполном знании теоретического материала выявлена недостаточная сформированность компетенций, умений и навыков, студент не может применить теорию в новой ситуации.

Оценка «2» (неудовлетворительно) ставится, если не раскрыто основное содержание учебного материала; обнаружено незнание или непонимание большей или наиболее важной части учебного материала; допущены ошибки в определении понятий, при использовании терминологии, которые не исправлены после нескольких наводящих вопросов; не сформированы компетенции, умения и навыки.



Типовые варианты контрольных заданий и экзаменационных вопросов представлены в Методических указаниях (Приложение 1) и Фонде оценочных средств (Приложение 2)

8. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

Основная литература:

1. Теория литературы. История русского и зарубежного литературоведения. М.: Флинта, 2011. - 456 с. / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.biblioclub.ru/index.php?page=book&id=69123>
2. Фесенко Э.Я. Теория литературы: учебное пособие. М.: Академический проект, 2010 / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=221082&sr=1>
3. Крупчанов Л.М. Теория литературы: учебник. М.: Флинта, 2012 / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=114937&sr=1>
4. Турышева О.Н. Теория и методология зарубежного литературоведения: учебное пособие М.: Флинта, 2012. 233 с. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=115145>

Дополнительная литература:

1. Сегал Д.М. Пути и вехи: русское литературоведение в XX веке. М., 2011 / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=136265&sr=1>
2. Успенский Б. Семиотика искусства. М., 1995 / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=213221&sr=1>
3. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2007. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=73157&sr=1>
4. Шмид В. Нарратология. М., 2008 / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=73401&sr=1>
5. Семиотика и авангард: Антология. М., 2006 / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=210850&sr=1>
6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 2007. / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=36044&sr=1>
7. Есин Б.И. Принципы и приемы анализа литературного произведения / И.Б. Есин. - М.: Флинта-Наука, 2011. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=103362>

Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»:

Система электронной поддержки образовательного процесса «Мой университет»: <https://uni.ivanovo.ac.ru>
Фундаментальная электронная библиотека: <http://feb-web.ru/>
Philology.ru: <http://www.philology.ru/>
Библиотека специальной филологической литературы: <http://library.cie.ru/index.php>
Русская виртуальная библиотека: <http://www.rvb.ru/>
Library.ru: <http://www.library.ru/>
Ruthenia: <http://www.ruthenia.ru/>
Библиотека Гумер. Литературоведение: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Index_Lit.php
Журнальный зал: <http://magazines.russ.ru/>



Основная профессиональная образовательная программа
45.03.01 Филология
()

Профессиональные базы данных и информационно-справочные системы:

ЭБС «Университетская библиотека онлайн» www.biblioclub.ru

Электронная библиотека ИвГУ <http://lib.ivanovo.ac.ru>

Электронный каталог НБ ИвГУ <http://lib.ivanovo.ac.ru/index.php/ek>

Программное обеспечение: операционная система Microsoft Windows, пакет офисных программ Microsoft Office и(или) LibreOffice, интернет-браузер Microsoft Edge и(или) Yandex Browser.

9. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Учебные аудитории:

- для проведения занятий лекционного типа с комплектом специализированной учебной мебели и техническими средствами обучения, служащими для предоставления учебной информации большой аудитории;
- для проведения занятий семинарского типа, консультаций, текущего контроля и промежуточной аттестации с комплектом специализированной учебной мебели и техническими средствами обучения;

Помещение для самостоятельной работы, оснащенное комплектом специализированной учебной мебели, компьютерной техникой с возможностью подключения к сети «Интернет» и обеспечением доступа в ЭИОС.

Демонстрационное оборудование и учебно-наглядные пособия для занятий лекционного типа, обеспечивающие тематические иллюстрации: электронные пособия (презентации, электронные словари и т.п.), аудио-визуальные пособия (аудиозаписи, видеоматериалы и т.п.), печатные пособия (таблицы, плакаты, стенды, портреты, схемы и т.п.).



Основная профессиональная образовательная программа
45.03.01 Филология
()

Автор-составитель рабочей программы дисциплины: доцент кафедры отечественной филологии, кандидат филологических наук, доцент **Д.Л. Лакербай**

Программа рассмотрена и утверждена на заседании кафедры отечественной филологии
31 августа 2021 г., протокол № 1.

Программа обновлена
протокол заседания кафедры № _____ от «_____» _____ 20__ г.
Согласовано:
Руководитель ОП _____ О. А. Павловская
(подпись)

Программа обновлена
протокол заседания кафедры № _____ от «_____» _____ 20__ г.
Согласовано:
Руководитель ОП _____ О. А. Павловская
(подпись)

Программа обновлена
протокол заседания кафедры № _____ от «_____» _____ 20__ г.
Согласовано:
Руководитель ОП _____ О. А. Павловская
(подпись)