

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра русской и зарубежной литературы

М.А. Перепелкин

ИСТОРИЯ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ XX ВЕКА

*Утверждено Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного пособия
для студентов дневного и заочного отделений
специальности «Русский язык и литература»*

Самара
Издательство «Самарский университет»
2006

УДК 8(09)
ББК 83
И 90

И 90 История русского литературоведения XX века: учебное пособие / автор-составитель М.А. Перепелкин; Федер. агентство по образованию. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – 88 с.

Учебное пособие «История русского литературоведения XX века» включает в себя планы практических занятий, список дополнительной литературы, материалы для подготовки к практическим занятиям, темы сообщений и контрольных работ, справочные материалы по курсу.

Предназначено для студентов дневного и заочного отделений филологического факультета, изучающих курс «История русского литературоведения».

УДК 8(09)
ББК 83

Автор-составитель канд. филол. наук, доц. М.А. Перепелкин

Рецензенты: д-р филол. наук, проф. С.А. Голубков;
канд. филол. наук, доц. Л.В. Немцев (СГАКИ)

© Перепелкин М.А., 2006
© Самарский государственный университет, 2006
© Изд-во «Самарский университет», оформление, 2006

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящее учебное пособие адресовано студентам дневного и заочного отделений филологического факультета, изучающим курс «История русского литературоведения».

Данный курс занимает исключительное место в профессиональной подготовке студентов-филологов. В его задачу входит обобщение представлений о том, как развивалась и что собою представляет современная литературоведческая наука. Следует подчеркнуть, что целью курса является не ретроспективный обзор концепций и школ, а систематизация методологических ориентиров завтрашнего дипломника и специалиста.

Еще одним обстоятельством, делающим данный курс исключительным, надо признать его теоретический характер. Предметом изучения в настоящем случае являются не тексты художественных произведений, а научная методология, то есть теория как таковая. Это обстоятельство требует от студента умения видеть в научных работах их методологическую основу, что предполагает иной тип чтения монографий и статей, чем тот, к которому он успел привыкнуть.

Пособие включает в себя только часть материала, изучаемого в курсе «История русского литературоведения». За его рамками осталась история академического литературоведения, подробно описанная в соответствующих учебниках¹. Кроме этого, в пособии не отражены методологические поиски зарубежных литературоведов, к опыту которых студент может обратиться самостоятельно².

Пособие состоит из нескольких разделов, содержащих: 1) планы практических занятий, 2) списки рекомендуемой литературы к ним, 3) материалы для подготовки к практическим занятиям, 4) темы контрольных работ и сообщений, 5) справочные материалы, 6) понятийный справочник.

Первый раздел состоит из нескольких тематических блоков, объединяющих от одной до шести подтем. Имея в виду весь объем изучаемого

¹ Академические школы в русском литературоведении. – М., 1975; Николаев, П.А. История русского литературоведения / П.А. Николаев, А.С. Курилов, А.Л. Гришунин. – М., 1980 и др.

² См.: «Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник» (М., 1996); Косиков, Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе / Г.К. Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М., 1987. – С. 5–38, а также программу Г.К. Косикова по истории зарубежной критики и литературоведения в сети Интернет.

материала, студенты сами вправе выбрать и предложить для совместного обсуждения на семинарских занятиях те работы, которые вызывают наибольшие затруднения или представляют практический интерес, а может быть – и то и другое.

В третьем разделе представлены некоторые материалы для подготовки к семинарам. Разумеется, что этого объема совершенно недостаточно, им нельзя ограничиться при подготовке к занятиям. Полноценная подготовка к семинару предполагает обязательное знакомство с полным текстом источника и дополнительной литературой.

Пятый и шестой разделы представляют собой опыт предметно-именного и терминологического справочников, не претендующих на полноту охвата материала, но очерчивающих его основные контуры.

РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В XX ВЕКЕ (КРАТКИЙ ОБЗОР)

Русская литературоведческая наука – ровесница позднего Пушкина, Гоголя и их современников. Развиваясь в течение уже почти двух столетий, она дала ряд крупных школ, концепций, методологических систем и имен. Но и сегодня продолжают обсуждаться, казалось бы, давно решенные – изначальные – вопросы, лежащие в ее основании. Один из таких вопросов касается существа изучаемого предмета. «Часто считается, – пишет в одной из своих статей академик М.Л. Гаспаров, – что литературоведение это наука, изучающая художественные тексты. Это не так. Литературоведение изучает не художественные тексты, а художественность текстов. Художественность – то есть такую организацию, которая заставляет нас при подходе к тексту задаваться не только вопросами «информативно ли это», «истинно ли это», «убедительно ли это» и т.д., но и вопросом «красиво ли это». Науки различаются не по совокупности изучаемых ими текстов, а по подходу к ним...»³.

Собственно подход к изучаемым текстам различает не только науки, но и внутринаучные институции – школы, объединения, «круги» и т.д.

Литературоведение XX века выступило наследником сформировавшихся ранее методологий, которые были подвергнуты переосмыслению и переоценке. Речь идет, прежде всего, об «академических школах»: мифологической, культурно-исторической, сравнительно-исторической, психологической. Кроме этих школ существовал также ряд других более частных концепций и методов, которые тоже оказали свое влияние на развитие литературоведческой науки в новом столетии.

В силу ряда объективных причин ареной методологических споров и поисков в начале XX столетия оказались не научные издания и университетские кафедры, а литературно-художественные журналы и артистические кафе, в которых разгорелись дискуссии между символистами и теоретиками символизма, с одной стороны, и формалистами, с другой.

Как отмечал в давно ставшей классической работе «Теория формального метода» Б.М. Эйхенбаум, «ко времени выступления формалистов „академическая“ наука, совершенно игнорировавшая теоретические проблемы и вяло пользовавшаяся устарелыми эстетическими, психологическими и историческими „аксиомами“, настолько потеряла ощущение собственно предмета исследования, что самое ее существование стало призрачным. С ней почти не приходилось бороться: незачем было ломиться в двери, потому что никаких дверей не оказалось – вместо крепости мы увидели проходной двор. Теоретическое наследие Потебни и Веселовского, перейдя

³ Гаспаров, М.Л. Голос культурной традиции / М.Л. Гаспаров // Вопросы литературы. – 1991. – №11–12. – С. 181.

к ученикам, осталось лежать мертвым капиталом – сокровищем, к которому боялись прикоснуться и тем самым обесценивали его значение. Авторитет и влияние постепенно перешли от академической науки к науке, так сказать, журнальной, к работам критиков и теоретиков символизма. Действительно, в годы 1907 – 1912 гораздо большее влияние имели книги и статьи Вяч. Иванова, Брюсова, А. Белого, Мережковского, Чуковского и прочих, чем ученые исследования и диссертации университетских профессоров. За этой „журнальной“ наукой, при всей ее субъективности и тенденциозности, стояли те или другие теоретические принципы и лозунги, усиливаемые опорой на новые художественные течения и их пропаганду. Естественно, что для молодого поколения такие книги, как „Символизм“ А. Белого (1910), значили неизмеримо больше, чем беспринципные монографии историков литературы, лишенные всякого научного темперамента, всякой точки зрения.

Вот почему, когда назрела историческая встреча двух поколений, на этот раз чрезвычайно напряженная и принципиальная, она определилась не по линии академической науки, а по линии этой журнальной науки: по линии теорий символистов и методов импрессионистической критики. Мы вступили в борьбу с символистами, чтобы вырвать из их рук поэтику и, освободив ее от связи с их субъективными эстетическими и философскими теориями, вернуть ее на путь научного исследования фактов. Воспитанные на их работах, мы с тем большей ясностью видели их ошибки. Определившееся к этому времени восстание футуристов (Хлебников, Крученых, Маяковский) против поэтической системы символизма было опорой для формалистов, потому что придавало их борьбе еще более актуальный характер»⁴.

Спор формалистов с символистами, по большому счету, был лишь эпизодом истории литературоведческой науки, но существо затронутой в этом споре проблемы без преувеличения распространяется на многие годы вперед.

Между фактом и философско-эстетическим обобщением, «вещью» и «вестью» – такой будет амплитуда методологических поисков и дискуссий в литературоведении XX столетия.

Русский формальный метод представлял собой неоднородное явление, просуществовавшее около полутора десятилетий. Наиболее значителен вклад в развитие науки, сделанный петроградскими формалистами, или опоязовцами. Помимо этой линии в рамках той же методологии существовала так называемая московская линия, представленная участниками работы Московского лингвистического кружка и некоторыми другими учеными.

⁴ Эйхенбаум, Б.М. О литературе / Эйхенбаум Б.М. – М., 1987. – С. 378–379.

Начав с исследования проблемы поэтического языка, звука в поэзии, разграничения языка поэтического и жизненно-практического, формалисты (В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов и другие) пришли к построению учения о материале и приеме, сюжете, принципах сюжетосложения, сказе, жанре и, наконец, предприняли попытку выработки концепции исторического развития литературы. Кризис формализма, по словам Л.Я. Гинзбург, носил внутренний характер: «оказалось, что стоявшие на очереди исторические, эволюционные задачи не поддаются решению имманентным методом»⁵. Стремление обрести выход из этого кризиса нашло продолжение в работах так называемых «младоформалистов», к числу которых относится и сама Л.Я. Гинзбург.

1920-е годы были временем довольно интенсивных методологических исследований. По словам Г.Н. Пospelова, «тогда еще не было «гнета власти роковой», возникшего в следующем десятилетии. Тогда по разным вопросам можно было выражать разные мнения. В эту пору и существовали различные научные направления: культурно-историческое, наиболее ярким представителем которого был тогда проф. П.Н. Сакулин, психологическое (А.К. Воронский), формалистическое (В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов), социологическое (В.Ф. Переверзев, В.М. Фриче). Между ними шла оживленная полемика. Но осенью 1929 г. началась сокрушительная дискуссия о методологии В.Ф. Переверзева. После нее общественная атмосфера резко изменилась к худшему»⁶. Тем не менее, и после 1929 года, несмотря на господство официального идеологического литературоведения, продолжались поиски, дававшие чрезвычайно интересные и перспективные результаты. В качестве примеров достаточно сослаться на работы В.Я. Проппа, заложившие основы структурного изучения фольклора, исследования О.М. Фрейденберг, Н.Я. Берковского и еще многие другие.

Центральной фигурой философского, эстетического и теоретического развития, в том числе и литературоведческой методологии, с 20-х годов становится М.М. Бахтин. Философ по складу мышления и по своей методологии, он заложил фундаментальные основы не какой-либо школы или направления, но науки в целом, наметив пути ее развития, обозначив стоящие перед ней ключевые проблемы. Освоение наследия Бахтина, пришедшее на последние годы его жизни, а также – на начало постсоветского периода, стало одним из важнейших этапов в истории науки, продолжается оно и по сей день.

В 60-е гг. в отечественном литературоведении сложилась научная школа, получившая название тартуско-московской. Возникновение и развитие школы связано с именем ее главного теоретика Ю.М. Лотмана. В работах

⁵ Гинзбург, Л.Я. Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования / Л.Я. Гинзбург. – Л., 1989. – С.352.

⁶ К юбилею Геннадия Николаевича Пospelова // Филологические науки.–1989.– №4.– С.3.

Лотмана и других представителей школы разрабатывались вопросы структурной организации художественного текста, а также проблемы семиотики – науки о знаках и знаковых системах. Опираясь на опыт формалистов, Лотман и его сподвижники учли также другие методологические решения и концепции.

В последнее десятилетие в русской литературоведческой науке происходит перестройка парадигмы научного мышления, вызванная усвоением опыта западного литературоведения – постструктурализма и деконструктивизма. Однако, это вовсе не отменяет, сделанного вышеназванными школами и направлениями, осмысление опыта которых остается актуальным.

ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Тема 1. Поэтика и философская эстетика символистов

1. Как вы понимаете следующее утверждение А. Белого: «Если бы не существовало слов, не существовало бы и мира»?
2. Почему, как полагает А. Белый, в звуке соприкасаются пространство и время? Что означает следующее выражение: «...звук есть корень всякой причинности»?
3. Прокомментируйте следующий тезис: «Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле». В чем А. Белый видит разницу между образным словом, полубразом-полутермином и словом-термином?
4. Объясните, что имеет в виду А. Белый, когда говорит, что «весь процесс творческой символизации уже заключен в средствах изобразительности, присущих самому языку»?
5. Каков характер отношений мифического творчества с эстетическим? В чем специфика этих отношений в эпохи упадка культуры?

Литература

1. Белый, А. Магия слов / А. Белый // Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С.131-142.
2. Белый, А. Из книги «Поэзия слова». Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы / А. Белый // Семиотика. – М., 1983. – С.551-556.

Тема 2. Эволюция формального метода

2.1. Проблема художественного слова в понимании

В.Б. Шкловского и Б.М. Эйхенбаума

(по работам «Воскрешение слова», «Искусство как прием», «О художественном слове»)

1. Как и почему, с точки зрения В. Шкловского, происходит окаменение слова-образа? Как вы понимаете следующий тезис: «История эпитета – история поэтического стиля»? В чем, по мнению В. Шкловского, заключается связь приемов поэзии футуризма с приемами общего языка мышления?
2. Как вы понимаете определение искусства как способа пережить деланье вещи? В чем заключаются приемы остранения и затрудненной формы? Что такое видение и узнавание? В чем, по мнению В. Шкловского, заключаются особенности поэтического языка?

3. В чем, по мнению В. Шкловского и Б. Эйхенбаума, заключается неправота психологистов, видящих различие поэтических и прозаических слов в наличии или отсутствии в них образа?
4. Как вы понимаете тезис Б. Эйхенбаума о борьбе поэта со словами как с готовым, извне навязанным и не им созданным материалом? Что такое «чувство слова»? Какова разница значения слова и порядка слов в практической и в поэтической речи? Какова роль «обмана» в построении поэтической речи? В чем, с точки зрения Б. Эйхенбаума, состоит связь между характером культуры и жизнью слова?

Литература

1. Шкловский, В.Б. Воскрешение слова / В.Б. Шкловский // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. – М., 1990. – С.36-42.
2. Шкловский, В.Б. Искусство как прием / В.Б. Шкловский // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. – М., 1990. – С.58-72.
3. Эйхенбаум, Б.М. О художественном слове / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М., 1987. – С.331-343.

2.2. Вопросы литературной эволюции в работах формалистов. «Эволюционная фактология» Ю.Н. Тынянова и Б.М. Эйхенбаума (по работам «Литературный факт», «О литературной эволюции», «Литературный быт»)

1. В чем, с точки зрения Ю. Тынянова, заключается преимущество эволюционного подхода перед статическим? Что собою представляет жанр с точки зрения эволюционного подхода?
2. Как вы понимаете следующее определение литературы, данное Ю. Тыняновым: «Литература есть динамическая речевая конструкция»?
3. Какое место в эволюционной концепции Ю. Тынянова принадлежит таким явлениям как «конструктивный фактор», «материал», «конструктивный принцип»? Что имеет в виду Ю. Тынянов, говоря об «империализме» конструктивного принципа? Что такое «литературный факт»?
4. Как вы понимаете определение литературного произведения как системы? Что означает выражение «конструктивная функция элемента системы»? Какой принцип лежит в основе различения автофункции и синфункции? Как ставится и решается вопрос об эволюционном отношении функции и формального элемента?
5. Как вы понимаете определение системы литературного ряда как системы функций литературного ряда, в непрерывной соотнесенности с другими рядами? Как соотносятся литература и быт? Что такое экспансия литературы в быт?

6. Как ставится проблема традиции в работах Ю. Тынянова? В чем новизна такой постановки по сравнению с традиционным решением этого вопроса?
7. В чем, по мнению Б. Эйхенбаума, заключается проблема соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта? Каково значение этой проблемы для построения новой истории литературы?
8. В чем заключается разница между понятиями эволюции и генезиса? Почему необходимо различать эти явления?
9. Что такое историко-литературный факт? Как вы понимаете утверждение Б. Эйхенбаума о том, что основная роль в историко-литературном факте принадлежит литературности?

Литература

1. Тынянов, Ю.Н. Литературный факт / Ю.Н. Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 255-270.
2. Тынянов, Ю.Н. О литературной эволюции / Ю.Н. Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 270-281.
3. Эйхенбаум, Б.М. Литературный быт / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М., 1987. – С. 428-436.

Тема 3. Методологические поиски 1920–40-х гг.

3.1. Психология эстетического: объективно-аналитический метод Л.С. Выготского (по работе «Психология искусства»)

1. В чем заключается сущность объективно-аналитического метода?
2. В чем состоит критика теории образности и понимания искусства формалистами у Л. Выготского?
3. В чем состоит критика понимания эстетического в психоанализе?
4. Как Л. Выготский понимает катарсис эстетической реакции? В чем заключается «аффективное противоречие» басни, новеллы, трагедии?
5. Как проявляется «закон катарсиса» в живописи, скульптуре, архитектуре?
6. В чем состоит специфика эстетической реакции по сравнению с другими эмоциями?

Литература

1. Выготский, Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Л.С. Выготский. – М., 1997.

3.2. Философия слова в «конкретной метафизике» П.А. Флоренского (по работе «Мысль и язык»)

1. В чем заключается смысл антиномии объяснения и описания? Как вы понимаете определение науки как символического описания? Прокомментируйте следующий тезис П. Флоренского: «...все они (науки – *сост.*) суть язык и только язык».
2. Каковы основные отличия философского метода от научного? Что означает определение философии как диалектики? Почему П. Флоренский считает началом и зерном философии *удивление*? Как вы понимаете следующее утверждение: «Имя есть Тайна, им именуемая»?
3. В чем заключается антиномия языка?
4. Какое значение вкладывается П. Флоренским в понятие «термин»?
5. Какие три уровня выделяются в строении слова?
6. Как вы понимаете следующее высказывание П. Флоренского: «Слово магично и слово мистично»? Что означает слово «магия» в понимании П. Флоренского?
7. В чем заключается существо концепций имяславия и имяборчества? Как вы понимаете следующее определение символа: «Бытие, которое больше самого себя»? Как вы понимаете следующую формулу имяславия: «Имя Божие есть Бог и именно Сам Бог, но Бог не есть ни Имя Его, ни Самое Имя Его»?

Литература

1. Флоренский, П. У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики) / П. Флоренский // Флоренский П. Имена. – М., 1998. – С. 102-330.

3.3. «Морфологический» анализ В.Я. Проппа (по работе «Морфология сказки»)

1. Каковы традиционные принципы классификации сказок? В чем, по мнению ученого, состоят трудности классификации?
2. В чем заключается преимущество морфологического подхода к изучению сказок? Почему такой подход носит дедуктивный характер?
3. Каково содержание понятия «функция» в работе В. Проппа? О каких функциях действующих лиц идет речь? Каким образом происходит распределение функций по действующим лицам?
4. Каковы способы включения в ход действия новых лиц?
5. Прокомментируйте следующее «морфологическое» определение сказки: «Морфологически сказкой может быть названо всякое развитие

от вредительства или недостачи через промежуточные функции к свадьбе или другим функциям, использованным в качестве развязки».

Литература

1. Пропп, В. Морфология сказки / В. Пропп. – Л., 1928. (Репринтное издание).
2. Пропп, В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки / В.Я. Пропп // Семиотика. – М., 1983. – С.566-584.

3.4. Миф и литература: «генетический» метод О.М. Фрейденберг (по работе «Поэтика сюжета и жанра»)

1. Каковы границы термина «поэтика» в понимании О.М. Фрейденберг? В чем, с точки зрения ученого, заключаются современные задачи поэтики?
2. Как вы понимаете слова О.М. Фрейденберг об «одновременном и противоречивом» существовании тождества и различия в системе первобытного сознания? Каковы, с этой точки зрения, функции образа и метафоры?
3. Как вы понимаете вывод о том, что борьба является «единственной категорией восприятия мира в первобытно-охотничьем сознании, единственным семантическим содержанием его космогонии и всех действий, ее воспроизводящих»? Как образ борьбы конкретизируется в метафорах еды, рождения, смерти?
4. Прокомментируйте мысль о том, что метафоры представляют собой будущую форму сюжетов и жанров. Какова природа ритмико-словесных, действенных, вещных, персонификационных способов оформления первобытного мировоззрения? Как вы понимаете вывод о том, что «во всяком архаическом сюжете мы найдем непременно фигуру раздвоения-антитезы или (...) фигуру симметрично-обратного повторения. (...) Это основное восприятие первобытного человека, вариантно представленное в сюжете, накинет сетку на всю картину мира для долгих тысячелетий исторического мышления и удержит его в готовых формах и в слове, и в ощущении, и во всех видах идеологии»?
5. В чем, по мнению О.М. Фрейденберг, заключается семантика сюжетно-жанровых форм в античной литературе? Какова закономерность взаимосвязи между формой и породившим ее смыслом в случае эпики и лирики?

Литература

1. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М., 1997.

3.5. Эстетизированное «тело»: социально-генетическая теория В.Ф. Переверзева (по работе «Творчество Гоголя»)

1. В чем заключается антитеза двух стихий в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»? О каких стихиях идет речь? Какие социально-исторические явления стоят за каждой из этих стихий? Как и почему происходит обособление данных стихий в гоголевском творчестве, какова их судьба после дифференциации?
2. Прокомментируйте следующий вывод ученого: «Гоголь – художник, главным образом, пожалуй даже исключительно, мелкопоместной среды, с ее вариациями».
3. О каких двух чертах стиля Гоголя говорит исследователь? Что собой представляет каждая из них?
4. Какими социально-историческими обстоятельствами определяются композиционные особенности гоголевских произведений? Какие это особенности? Как вы понимаете следующий вывод исследователя: «...у Гоголя большое произведение возникает путем роста вширь, а не вглубь, путем коллекционирования все большего количества характеров, а не путем все большего углубления в данный характер»?
5. С чем связано отсутствие в гоголевских произведениях пейзажных зарисовок? Какова специфика жанровых картин и портретного письма у Гоголя?
6. Чем объясняется психологическая бедность гоголевских героев? Прокомментируйте следующий вывод: «Итак, на вопрос, почему почти все, и во всяком случае, все главные герои Гоголя комичны, я отвечаю коротко: оттого, что они все копят небо, воображая, что они солят землю».
7. Какие типы гоголевских характеров выделяет Переверзев? Дайте характеристику каждому типу.

Литература

1. Переверзев, В.Ф. Творчество Гоголя / В.Ф. Переверзев // Переверзев В.Ф. У истоков русского реализма. – М.,1989. – С. 279-454.

3.6. «Младоформализм»: «исторический специфизм» Л.Я. Гинзбург (по работе «О лирике»)

1. Как вы понимаете следующее определение поэтического слова: «Поэтическое слово – это слово с проявленной ценностью»? Как это определение связано с положением субъекта в системе лирики?

2. Какое значение вкладывается Л. Гинзбург в понятие «поэтического контекста»?
3. Что имеет в виду ученый, когда говорит о смене поэтики жанров поэтикой устойчивых стилей? Каковы основные черты, свойственные стилю русской элегической школы («школы гармонической точности»)? Что такое слова-формулы?
4. Как и почему происходит вытеснение контекстов устойчивых стилей индивидуальными контекстами в поэзии мысли?
5. Как вы понимаете вывод Л. Гинзбург о том, что в 1830-е гг. «не эстетика, а этика становится во главу угла»? Как исследовательница понимает термин «лирический герой»?
6. В чем, по мнению Л. Гинзбург, состоит специфика реалистического мышления в лирике?
7. Прокомментируйте следующий тезис: «Поэтика Блока – поэтика стилей в эпоху, когда вокруг процветала стилизация».
8. Что означает выражение «психологический символизм»? В чем Л. Гинзбург видит сходство и различие поэтики И. Анненского с поэтикой Б. Пастернака?
9. Какие качества поэтики О. Мандельштама имеет в виду Гинзбург, определяя ее как поэтику сцеплений? Прокомментируйте следующий вывод исследовательницы: «Мандельштам – поэт контекстов разграниченных (хотя и взаимосвязанных)».
10. На какие теоретические концепции формальной школы опирается в своем исследовании Л. Гинзбург? В чем вы видите развитие этих концепций?

Литература

1. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – М., 1997.

Тема 4. Эстетика словесного творчества М.М. Бахтина (по работе «Автор и герой в эстетической деятельности»)

1. Как вы понимаете следующую «общую формулу основного эстетически продуктивного отношения автора к герою»: «...отношение напряженной вненаходимости автора всем моментам героя (...), позволяющей собрать всего героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии эстетического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить до целого теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны (...), и оправдать и завершить его помимо смысла, достижений, результата и успеха его собственной направленной вперед жизни»?

2. Как вы понимаете выражение «избыток видения»? Какова роль избытка видения в эстетической деятельности?
3. Как понимается М. Бахтиным эстетическая ценность переживания наружности, внешних границ тела и внешнего физического действия в самосознании и по отношению к другому человеку? Как ставится и решается проблема тела как ценности?
4. Каковы принципы упорядочения, устройства и оформления (оцельнения) души в эстетической деятельности («активном художественном видении»)? Как вы понимаете следующее выражение М. Бахтина: «Душа – это дар моего духа *другому*»?
5. Что означает выражение «смысловая форма»? Какие формы смыслового целого героя выделяются в работе М. Бахтина?
6. Прокомментируйте следующее утверждение М. Бахтина: «...герой и автор борются между собой, то сближаются, то резко расходятся; но полнота завершения произведения предполагает резкое расхождение и победу автора».

Литература

1. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 7-180.
2. Бахтин, М.М. К методологии литературоведения / М.М. Бахтин // Контекст-1974. Литературно-теоретические исследования. – М., 1975. – С. 203-212.

Тема 5. Тартуско-московская структурно-семиотическая школа

5.1. Знак – код – текст – культура: структурный метод Ю.М. Лотмана (по работе «Анализ поэтического текста»)

1. Каковы, с точки зрения Ю. Лотмана, задачи и методы структурно-семиотического анализа поэтического текста?
2. В чем заключается разница между условными и иконическими знаками? К какому типу знаков относится слово? Какими двумя структурными осями организуется языковая система? Что собою представляют «вторичные моделирующие системы»?
3. Как вы понимаете следующее утверждение Ю. Лотмана: «Художественная проза возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание»?
4. В чем, с точки зрения Ю. Лотмана, состоит исходный парадокс поэзии? Что означает следующее выражение ученого: «Стихотворение – сложно построенный смысл»?

5. Раскройте структурообразующую роль следующих элементов художественного текста: художественный повтор, ритмо-метрическая организация, рифма, повторы на фонемном уровне, графический образ, морфологические и грамматические элементы, лексика, параллелизм, стих, строфа, сюжет, «чужое слово», композиция.
6. В чем, с точки зрения Ю. Лотмана, заключается специфичность отношений системы и текста в художественных знаковых системах? Как вы понимаете утверждение ученого о том, что эти отношения носят характер борьбы, напряжения и конфликта?
7. Что означают, с точки зрения структурно-семиотического подхода, определения «хорошей» и «плохой» поэзии? Почему отношение «поэт-читатель» представляется Ю. Лотману отношением «напряжения и борьбы»?

Литература

1. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л., 1972.
2. Лотман, Ю.М. Литературоведение должно быть наукой / Ю.М. Лотман // Вопросы литературы. – 1967. – №1. – С. 90-100.

5.2. «Поэтика Бога»: семиотический метод Вяч. Вс. Иванова (по работе «Нечет и чет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем»)

1. Как вы понимаете следующее утверждение ученого: «Основы функциональной асимметрии мозга передаются генетическим кодом и вместе с тем служат внутри каждого члена общества нейропсихологической основой для продолжения культуры»? В чем заключаются функции левого и правого полушарий мозга? Как, с точки зрения реализации двоичного принципа, обнаруживаемого в организации мозга, объясняется появление человеческого языка?
2. Каким образом дуалистический принцип строения человеческого мозга проецируется на структуру мифа, ритуала, архаического общества?
3. Как в исследовании В. Иванова понимается проблема диалога? В чем вы видите новизну постановки и решения этой проблемы по сравнению с тем, как ее трактовали ранее (М. Бубер, М.М. Бахтин и др.)?
4. Как вы думаете, почему С.С. Аверинцев назвал исследование В. Иванова «поэтикой Бога»?

Литература

1. Иванов, В. Нечет и чет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем / В. Иванов // Иванов В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 1999. – С. 381-602.

5.3. Семиотика искусства: структурно-семиотический метод Б.А. Успенского (по работе «Поэтика композиции»)

1. Какие значения вкладывает Б. Успенский в понятия «структуры произведения», «художественного текста», «монтажа»?
2. Почему идеологический уровень анализа композиционной структуры наименее доступен формализованному исследованию? Как план идеологии соотносится с фразеологическим?
3. Как в работе Б. Успенского понимается термин «чужое слово»? Каким образом чужое слово способно влиять на слово автора?
4. Каково значение понятия «пространственно-временной перспективы»?
5. Что такое психологическая точка зрения?
6. Каким образом осуществляется взаимодействие точек зрения на разных уровнях?
7. В чем проявляется зависимость точки зрения от предмета описания? Что собою представляет точка зрения в аспекте прагматики?
8. В чем, по мнению Б. Успенского, состоит структурная общность разных видов искусства? Каковы общие принципы организации произведения в живописи и литературе?

Литература

1. Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 9-218.
2. Успенский, Б.А. Анатомия метафоры у Мандельштама / Б.А. Успенский // Новое литературное обозрение. – 1994. – №7. – С. 140-162.

Тема 6. 1960-е – 1990-е: наука «вне школ»

6.1. «Связь времен»: истолкование культуры в работах Д.С. Лихачева (по работе «Поэтика древнерусской литературы»)

1. Какие аспекты отношений древнерусской литературы к изобразительным искусствам выделяет Д. Лихачев? Как вы понимаете следующую формулу, характеризующую эти отношения: «Зримое рассказывает – рассказываемое зримо»?
2. Какова специфика жанровой системы древнерусской литературы? В каких взаимоотношениях находятся жанровые системы литературы и фольклора?
3. Какое значение Д. Лихачев вкладывает в понятие «литературный этикет»? Как связаны литературный этикет и литературные каноны?

Каково место абстрагирования и орнаментальности в поэтике древнерусской литературы? Что такое «элементы реалистичности» древнерусской литературы?

4. Каковы функции следующих литературных средств в древнерусской литературе: метафоры-символы, стилистическая симметрия, сравнения, нестилизационные подражания?
5. Какова специфика времени и пространства в древнерусской литературе по сравнению с фольклором? В чем выражается действие «закона цельности изображения»?
6. Как вы понимаете следующий вывод Д. Лихачева: «Мы понемногу начинаем сознавать, что решение многих проблем истории русской литературы ее классического периода невозможно без привлечения истории древней русской литературы»?

Литература

1. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – М., 1979. – Издание 3-е.

6.2. «Разумение настоящего»: метод *мудрости* С.С. Аверинцева (по работе «Поэтика ранневизантийской литературы»)

1. Как вы понимаете формулу: «Бытие как совершенство – красота как бытие»? Какие три уровня вещи выделяет С. Аверинцев? Как эта трихотомия характеризует систему средневекового миропредставления?
2. Как изменились представления о человеке и социальном бытии от античности к средневековью? Каково место *унижения* в концепции человека раннего средневековья?
3. В чем заключается различие представлений о порядке в античности и в средние века?
4. Какова природа средневековой «семиотики»? В чем заключается связь идеи знака и идеи верности?
5. Что означает формула «Мир как загадка и разгадка»? Как вы понимаете следующее умозаключение С. Аверинцева: «Над ранневизантийской литературой (и, шире, над литературой раннего средневековья) господствует фундаментальный поэтический принцип «параболы» и «пара-фразы»? В чем заключается этот принцип?
6. Как возникает характерный для раннего средневековья культ «младенчества» и «старчества» («старчества в младенчестве», «младенчества в старости»? В чем проявляется воздействие этого культа на эстетический строй и словесную ткань ранневизантийской литературы?
7. Как меняется отношение к написанному слову и к книге от античности к средневековью?

8. Каковы, по мнению С. Аверинцева, истоки происхождения рифмы в ранневизантийской литературе?

Литература

1. Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – М., 1997.
2. Аверинцев, С.С. Филология – наука и историческая память / С.С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1984. – №7. – С. 159-173.

Список дополнительной литературы

1

1. Иванов, В. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова / В. Иванов // Иванов В. Собрание сочинений. – Т. IV. – Брюссель, 1987. – С. 633-650.
2. Обатнин, Г.В. Вячеслав Иванов и формальный метод (материалы к теме) / Г.В. Обатнин, К.Ю. Постоутенко // Русская литература. – 1992. – №1. – С. 180-187.
3. Ханзен-Лёве, А. Русский формализм / А. Ханзен-Лёве. – М., 2001.

2.1-2.2

1. Виноградов, В.В. О трудах Ю.Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX века / В.В. Виноградов // Русская литература. – 1967. – №2. – С. 81-95.
2. Галушкин, А. «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...». К истории несостоявшегося возрождения ОПОЯЗа в 1928-1930 гг. / А. Галушкин // Новое литературное обозрение. – 2000. – №4(44). – С. 136-153.
3. Гаспаров, М.Л. Научность и художественность в творчестве Тынянова / М.Л. Гаспаров // Тыняновский сборник: IV Тыняновские чтения. – Рига, 1990. – С.12-20.
4. Гинзбург, Л.Я. Тынянов-литературовед / Л.Я. Гинзбург // Гинзбург Л.Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. – СПб., 2002. – С.446-466.
5. Дмитриев, А., Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма / А. Дмитриев, Я. Левченко // Новое литературное обозрение. – 2001. – №4(50). – С.195-246.
6. Иванов, Вяч. Вс. Заметки о формальной школе и Ю.Н. Тынянове / В. Иванов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Т. II: Статьи о русской литературе. – М., 2000. – С.626-628.
7. Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским // Вопросы литературы. – 1984. – №12. – С.185-218.
8. Калинин, И. История как искусство членораздельности (исторический опыт и металитературная практика русских формалистов) / И. Калинин // Новое литературное обозрение. – 2005. – №1(71). – С.103-131.
9. Кожинов, В. История литературы в работах ОПОЯЗа / В. Кожинов // Вопросы литературы. – 1972. – №7.

10. Парамонов, Б. Формализм: метод или мировоззрение? / Б.Парамонов // Новое литературное обозрение. – 1995. – №14. – С.35-52.
11. Петушков, В.П. Лев Петрович Якубинский (К 100-летию со дня рождения) / В.П. Петушков // Русская речь. – 1992. – №6. – С.42-50.
12. Поварцов, С. Сюжет о Шкловском / С. Поварцов // Вопросы литературы. – 2001. – №5. – С. 44-70.
13. Проскурин, О. Две модели литературной эволюции: Ю.Н. Тынянов и В.Э. Вацура / О. Проскурин // Новое литературное обозрение. – 2000. – №2(42). – С. 63-77.
14. Светликова, И.Ю. Истоки русского формализма. Традиции психологизма и формальная школа / И.Ю. Светликова. – М., 2005.
15. Сухих, С.И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения / С.И. Сухих. – Н.Новгород, 2001.
16. Ханзен-Леве, О.А. Русский формализм / О.А. Ханзен-Леве. – М., 2001.
17. Эрлих, В. Русский формализм: история и теория. / В. Эрлих. – СПб., 1996.

3.1

1. Иванов, Вяч. Вс. Искусство психологического исследования / Вячеслав Иванов // Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. – М., 1997. – С. 331-363.
2. Иванов, Вяч. Вс. Путь Л.С. Выготского к семиотической теории культуры / Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 1999. – С. 747-755.
3. Седакова, О. «Сеятель очей». Слово о Л.С. Выготском // Седакова О. Проза. – М., 2001. – С. 257-262.
4. Выгодская, Г.Л. Позвольте рассказать вам...// Литературное обозрение. – 1994. – №7-8. – С. 3-10.

3.2

1. Иванов, Вяч. Вс. Священник Павел Флоренский: символический взгляд / Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 1999. – С. 706-740.
2. П.А. Флоренский по воспоминаниям Алексея Лосева. Публикация Ю.А. Ростовцева и П.В. Флоренского // Контекст-1990. Литературно-теоретические исследования. – М., 1990. – С. 6-24.
3. Трубачев, А.С. П.А. Флоренский. О литературе: вступительная заметка / А.С. Трубачев, Н.К. Бонещкая // Вопросы литературы. – 1988. – №1. – С. 146-152.

3.3

1. Мелетинский, Е.М. Структурная типология и фольклор / Е.М. Мелетинский // Контекст-1973. Литературно-теоретические исследования. – М., 1974. – С. 329-347.

3.4

1. Алпатов, В.М. Марр и марризм / В.М. Алпатов. – М., 1991.

2. Брагинская, Н. «...Имеют свою судьбу» / Н. Брагинская // Фрейдентберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 421-433.
3. Мелетинский, Е. От мифа к лирике / Е. Мелетинский, Н. Брагинская // Вопросы литературы. – 1973. – №11. – С. 101-103.
4. Пешков, И. Риторика мифа в жанре поэтики / И. Пешков // Фрейдентберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 434-445.
5. Полякова, С.В. Из истории генетического метода / С.В. Полякова // Литературное обозрение. – 1994. – №7-8. – С.13-20.

3.5.

1. Николаев, П. Ученый революционной эпохи / П. Николаев // Переверзев В.Ф. У истоков русского реализма. – М., 1989. – С.3-18.
2. Раков, В.П. О специфике литературной теории В.Ф. Переверзева / В.П. Раков // Филологические науки. – 1982. – №4. – С.73-75.

3.6.

1. Бочаров, С. Вспоминая Лидию Гинзбург / С. Бочаров // Новое литературное обозрение. – 2001. – №3(49). – С. 306-313.
2. Кобрин, К. «Человек 20-х годов». Случай Лидии Гинзбург (к постановке проблем) / К. Кобрин // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 78. – С. 60-83.
3. Пратт, С. Лидия Гинзбург, русский демократ на rendez-vous / С. Пратт // Новое литературное обозрение. – 2001. – №3(49). – С.387-400.
4. Устинов, Д. Формализм и младоформализм. Статья первая: постановка проблемы / Д. Устинов // Новое литературное обозрение. – 2001. – №4(50). – С. 296-321.
5. Чудаков, А. Разговариваю о Гинзбург / А. Чудаков // Новое литературное обозрение. – 2001. – №3(49). – С. 314-324.
6. Цельность. О творчестве Л.Я. Гинзбург // Литературное обозрение. – 1989. – №10. – С.78-86.

4.

1. Аверинцев, С.С. В стихии «большого времени» / С.С. Аверинцев // Литературная газета. – 1995. – 15 ноября. – №46. – С.6.
2. Аверинцев, С.С. Михаил Бахтин: ретроспектива и перспектива... / С.С. Аверинцев // Дружба народов. – 1988. – №3.
3. Аверинцев, С.С. Не утратить вкус к подлинности / С.С. Аверинцев // Огонек. – 1986. – №32. – С.10-13.
4. Белая, Г. Нравственный мир художественного произведения / Г. Белая // Вопросы литературы. – 1983. – №4. – С.19-52.
5. Бочаров, С. [Вступ. заметка к ст.: «Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности»] / С. Бочаров // Вопросы литературы. – 1978. – №12. – С. 269-270.
6. Вахрушев, В. Бахтиноведение – особый тип гуманитарного знания? / В. Вахрушев // Вопросы литературы. – 1997. – №1. – С. 293-301.
7. Волкова, Е. М. Бахтин: «Без катарсиса... нет искусства» / Е. Волкова, С. М. Оруджева // Вопросы литературы. – 2000. – №1. – С.108-131.

8. Гаспаров, М.Л. М.М. Бахтин в истории русской культуры / М.Л. Гаспаров // Вторичные моделирующие системы. – Тарту, 1979.
9. Гиршман, М.М. Основы диалогического мышления и его культурно-творческая актуальность / М.М. Гиршман // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М., 2002. – С. 447-458.
10. Гиршман, М.М. М.М. Бахтин о литературном произведении как «едином, но сложном событии» и перспективы изучения художественной целостности / М.М. Гиршман, // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М., 2002. – С. 459-464.
11. Евтушенко, Р.А. Рефлексия и метод в эстетике М. Бахтина / Р.А. Евтушенко, В.В. Пронякин // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб., 1995. – С. 43-78.
12. Иванов, Вяч. Вс. Значение идей М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики / Вячеслав Иванов // М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли: Т. I. – СПб., 2001. – С. 266-311.
13. Иванов, Вяч. Вс. О Бахтине и семиотике / Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 1999. – С. 740-747.
14. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли: Том I. – СПб., 2001. – С. 213-243.
15. Ляпунов, В. Несколько непритязательных рекомендаций для читающих Бахтина / В. Ляпунов // Бахтинский сборник: вып.5. – М., 2004. – С. 195-209.
16. Седакова, О. М.М. Бахтин – другая версия / О. Седакова // Седакова О. Проза. – М., 2001. – С. 263-273.
17. Сухих, И.Н. Философия литературы М.М. Бахтина / И.Н. Сухих // Вестник Ленинградского университета: Сер.2: История, яз., лит. – 1982. – №2. – Вып.1. – С. 45-52.
18. Тодоров, Ц. Наследие Бахтина / Ц. Тодоров // Вопросы литературы. – 2005. – №1. – С. 3-11.
19. Турбин, В. Голод и боль Михаила Бахтина / В. Турбин // Литературная газета. – 1993. – 15 июня. – №24. – С. 6.

5.1-5.3

1. Библер, В.С. Ю.М. Лотман и будущее филологии / В.С. Библер // Лотмановский сборник: Выпуск 1. – М., 1995. – С. 278-285.
2. Гаспаров, М.Л. «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотмана: 1960 – 1990-е годы / М.Л. Гаспаров // Лотмановский сборник. – Выпуск 1. – М., 1995. – С. 188-191.
3. Гаспаров, М.Л. Семиотика: взгляд из угла / М.Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. Записи и выписки. – М., 2000. – С. 329-332.
4. Гржибек, П. Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа / П. Гржибек // Лотмановский сборник. – Выпуск 1. – М., 1995. – С. 240-259.
5. Егоров, Б.Ф. У истоков Тартуской школы / Б.Ф. Егоров // Новое литературное обозрение. – 1994. – №8. – С. 78-98.

6. Егоров, Б.Ф. Что такое литературоведческий структуральный анализ? / Б.Ф. Егоров // Егоров Б.Ф. Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания. – Томск, 2001. – С. 63-74.
7. Егоров, Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана / Б.Ф. Егоров. – М., 1999.
8. Кепеци, Б. Знак, смысл, литература / Б. Кепеци // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977. – С. 42-58.
9. Лахман, Р. Ценностные аспекты семиотики культуры / семиотики текста Юрия Лотмана / Р. Лахман // Лотмановский сборник. – Выпуск 1. – М., 1995. – С. 192-213.
10. Лосев, А.Ф. Терминологическая многозначность в существующих теориях знака и символа / А.Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982. – С. 220-245.
11. Лотман, М.Ю. За текстом: заметки о философском фоне тартуской семиотики (Статья первая) / М.Ю. Лотман // Лотмановский сборник. – Выпуск 1. – М., 1995. – С. 214-222.
12. Пятигорский, А.М. Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов / А.М. Пятигорский // Новое литературное обозрение. – 1993. – №3. – С. 77-80.
13. Сегал, Д. «Et in Arcadia ego» вернулся: наследие московско-тартуской семиотики сегодня / Д. Сегал // Новое литературное обозрение. – 1993. – №3. – С.30-40.
14. Столович, Л.Н. А.Ф. Лосев о семиотике в Тарту / Л.Н. Столович // Новое литературное обозрение. – 1994. – №8. – С. 99-106.
15. Чередниченко, И. Структурно-семиотический метод тартуской школы / И.Чередниченко. – СПб., 2001.
16. Топоров, В.Н. Вместо воспоминания / В.Н. Топоров // Новое литературное обозрение. – 1993. – №3. – С. 66-77.
17. Тороп, П. Тартуская школа как школа / П. Тороп // Лотмановский сборник. – Выпуск 1. – М., 1995. – С. 223-239.

6.2

1. Аверинцев, С. Филология – наука и историческая память / С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1984. – №7. – С.159-173.
1. Седакова, О. Рассуждения о методе / О. Седакова // Седакова О. Проза. – М., 2001. – С.362-389; Новое литературное обозрение. – 1997. – №27. – С.177-190.
2. Седакова, О. Слово Аверинцева / О. Седакова // Континент. – 2004. – №119. – С. 27-33.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ

Поэтика и философская эстетика символистов

Иванов, В.И. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова / В.И. Иванов// Иванов В. Собрание сочинений: т. IV. – Брюссель, 1987.

«В научном и художественном движении последних лет примечательна особенная устремленность внимания на существо, задачи и загадки слова и искусства словесного. Позволительно, быть может, усматривать в настойчивости и своеобразном, порою тревожном оттенке этих исканий одно из <д>оказательств исторической значительности переживаемого времени, как поры всеобщего расплава и сдвига. Ожидание целостного обновления всей жизни достигает, повидимому, до стихийных пластов словотворческого сознания. Слово, звучащее из наших уст, нам кажется мертвенным, истощившимся, обветшалым, ложным.

Такой пессимизм не вовсе лишен объективных оснований. Обиходный язык нашей образованности – он же и язык нашего просветительства – засорен стертыми меновыми знаками условных и логически нечистых понятий, похожими, в своей оторванности от глубинной жизни корней и вместе от тонкого эфира строгой мысли, на сбитую свинцовую массу типографского набора. Слово, делаясь все более механическим, перестает быть живою энергией, при изнеможении того средоточия обращающихся в нем сил, которое Потебня называл его внутреннею формой. К тому же мутные потоки новых варварских словообразований вливаются в русло нашего многоводного, но приметно мелеющего языка.

И все же думается, не потому так пристально и беспокожно вглядываемся мы за последнее время в глубокую и темную стихию слова, а под наитием иного и еще невнятного чувствования. Внутренний образ мира в нас меняется и ищет соответственного выражения в слове; но еще не определился этот образ в нас, – и вот некий болезненный кризис переживает слово, как и то искусство, в котором оно цветет – поэзия. Молекулярными усилиями живучего организма преодолеть кризис кажутся наши лихорадочные поиски, наши раздумья и гаданья.

Показательна в этом смысле обширная и глубокомысленная статья Андрея Белого в первом сборнике «Скифы» (...) под заглавием «Жезл Ааронов, — о слове в поэзии». Наше слово – жезл сухой, когда-то живой, ныне же мертвый; но будет время — прозябнет он и расцветет. Описывая былую

жизнь слова, его рождение и превращения, исконный его метафоризм и мифологизм, автор рассыпает молнии прозрений; но гаснут мгновенные молнии, — и мы погружаемся вzybучую мглу, в какой-то эмпедоклов хаос, где вместе плавают разорванные члены стародавних мифических космогоний и новейших критических гносеологий. Смещение интуиции и анализа, дискурсивности и импрессионизма в методе исследования и описания, вместе с причудливостью языка и слога, делают замечательную статью во многих ее частях неудобно-вразумительную, — недостаток, протекающий, скорее всего, из незавершенности процесса мысли, предлежащей нам в стадии своего роста, образования, постепенного высветления, хотя отправные точки исследования были намечены автором еще в его книге «Символизм» («Магия слова»). И все же отчетливо дан пронизательный анализ современного состояния нашей речи, в которой «слово-термин и слово-образ по существу не живы, поэтический и критический смыслы раздавлены предметным понятием, — абстракции покрывают кобою жизнь слова».

Так как не идеология составляет ядро поэтического творения (с чем нельзя не согласиться, несмотря на то, что автор мерит ее вообще неправильной, инородной меркою научно-методического, а не внутренне-интуитивного, мышления и как бы забывает, сколь многим обязаны мы, по крайней мере, в прошлом, именно идеологии поэтов, например, Гете), — «остается нам думать», читаем в названной статье, «смысл поэзии в звуковом значении слова и в ритмической модуляции речи, и этот смысл вразумен: в сочетании слов, в темном хаосе слов есть он. Этою темною природою слова, стихиею слова является громкий звук, восстающий на голую абстракцию мысли», — какую, подразумевается, обернулась последняя в современном, больном слове. «Козловидный Пан, он (т.е., темный, стихийный звук) кидается на философа. Аполлонов мир слова сломан; звукоподражание отлумилось от мысли, трещина в мире слов глубока, поэзия сломом слова обломана; нет былого и некогда цельного слова поэта». Но автору чается «грядущая инспирация слова».

«В логике, — характерна для автора эта вера в логику и прямую связь ее с духовным «логизмом», — в логике прорезается новый смысл звуком нового слова и новыми звуками мысли, влияющей в звук слова. Инструментовка поэзии — солнечно-разумная речь; у нее свои знаки, и знаки эти не прочитаны. В предприимчивой гибкости (!) отыскания соответствий между звуком и мыслью — уменье чтения нового слова в изношенном слове. Наш младенец еще не рожден, но мы чувствуем его жизнь в предлежащей утробе словесности. Наше мертвое слово, разъятое в корне и смысле, родит свое слово; термин-дух и природа корней, Зевс и Майя, рождают младенца Гермеса», — он же, в качестве Гермеса-Логия, есть бог слова. «Или

мы онемеем навек, или снова словесность нам станет воистину герметическим культом, а дар объяснения соединит нам по-новому глоссологию (первозданную стихию языка) с дарами духовного назидания и конкретной разумности».

Таковы здравые в своей основе и правые требования автора-поэта от поэзии. Поэтическое слово должно быть «логосом», и «логос» – плотик) звучащего слова. Нынешний раскол в слове между плотью-звуком и смыслом, прикрываемый схематизмом рассудочной мысли, должен быть сознан, обличен и побежден. Но конкретно-духовное слово есть дело «духовного человека»; мы же только «душевные». Автор доводит нас до грани, за которую начинается «герметизм» статьи, в собственном смысле мистической доктрины. Эти намеки понятны читателю лишь в меру созвучности его внутреннего опыта с сокровенным мироощущением автора. Выход из кризиса определяется в терминах метафизических. Символизм, в лице Андрея Белого, остается во всяком случае верным себе, утверждая органическую неразделенность формы и содержания с одной стороны, художественного совершенствования и духовного возрастания – с другой.

Более открыто и чрез то блестяще становится статья, когда Андрей Белый направляет острые лучи своей испытующей мысли на конкретные памятники «былого и некогда цельного слова поэта». Ибо он любит их, как ни велика в его глазах разница между принципом их возникновения и конечным идеалом поэзии, потусторонним для искусства, каким оно было по сей день.

В тонком противопоставлении Тютчева и Пушкина автор ищет показать, – излагаем суть сравнения своими словами, – как подсознательное, ночное, хаотически-стихийное в творчестве первого расцвело метафорой (почти всецело, по его мнению, тютчевская поэзия основана на метафоре), меж тем как мысль того же поэта, оторванная от темных корней сознания, не находила в слове средств полного поэтического воплощения и оставалась отвлеченной, – а солнечный логизм второго непосредственно воплощался в адекватном звуке слова и, чуждаясь метафоры, дробился и играл в хрустальных гранях метонимии.

Наше воззрение на характер творчества обоих поэтов родственно, быть может, некоторыми чертами только что намеченному – и все же в основе своей от него различно.

Существенным кажется нам, что логизм Пушкина, в процессе творчества, был трансцендентен творческой личности, логизм же Тютчева, – ибо мы утверждаем таковой, – ей имманентен. Тютчев ищет осветить мир своим интуитивным мышлением, Пушкин мыслит самим миром, т.е. логизм

мом идей, воплотившихся в вещах. Никогда Пушкин не мог сказать, что «мысль изреченная есть ложь», потому что своей самостоятельной мысли, в отличие от уже изреченной в космосе, как бы вовсе не имел. Ему оставалось только именовать вещи и их отношения – и с ними их вечные идеи. Вещи берет он «зйдетически», как телерь говорят, – неизменно выявляя в них идею, как прообраз. Отсюда их естественное оживление: поэзия, по Пушкину, должна быть, прежде всего и в глубочайшем смысле, «жива». Ибо, если принимать «идею» не как отвлеченное понятие, а как реальность Платонова умозрения, — вещи тем более живы, чем яснее напечатлевается на них животворящая и связующая их с живым целым идея. Отсюда же и кристалличность Пушкина, свобода его изображения от субъективных апперцепций, чистая, неокрашенно-отчетливая контурность вызываемых им эфирных образов. Пушкин – бессознательно платоник в своем взгляде на мир; и Пушкин – «мяславец». Его имена (и косвенно – его переименования, метонимии) суть живые энергии самих идей.

Творчество Тютчева, по своей коренной структуре, представляет собою более древний, по-видимому, тип. Его сознательное я погружено в данность подлежащего осмыслению мира. Везде, где он встречает субстрат этой данности, он преобразует ее в миф, или в символ своего внутреннего логизма. Он осиливает ее имажинацией и говорит мифотворческими образами. Его «лес», «вода», «небо», «земля» значат не то же, что «лес», «вода», «земля», «небо» у Пушкина, хотя относятся к тем же конкретным данностям и не заключают в себе никакого иносказания. Пушкин заставляет нас их увидеть в их чистом обличий, Тютчев – анимистически их почувствовать. Тютчев – удивляющийся поэт, как удивлялся на вещи, на загадочную замкнутость их души и на нераскрытый человеческому сознанию смысл их жеста, человек-мифотворец древнейших времен, для которого пра-миф был равносильным открытию и ответу на одну из очерченных космических загадок. Пушкин не удивляется, он метко схватывает сущности и право их именует, они же сами непосредственно являют, в ответ на правое их именование, свою связь и смысл – до некоей заповедной черты, когда именование прекращается, потому что за нею – область немоты, где сущности говорят уже не живым, а «мертвым языком о тайнах вечности и гроба».

Древние знали эту область непостижимого и неизреченного; но сущие в ней силы, сношения с коими было необходимо поддерживать, они все же именовали, разумеется, не их подлинными несказанными именами, а эвфемистическими (в угоду им) метафорами. Тютчев поступает не иначе, и творчество его являет собою единственный, быть может, в новое время пример атавистического переживания исконного эллинского дуализма, основанного на найденном в сознании и выраженном в обряде противополжении двух царств – дневного и ночного, светлого олимпийского и темного хтоническо-

го. Пушкин, служитель светлого Аполлона, останавливается на пороге сумрачного царства и не только не пронизывает его своим солнечным логизмом, (как Андрей Белый утверждает ошибочно), но остерегается называть неназываемое и тем вводит в мир единственно открытого человеку разумения то иррациональное и запретное, что составляет «тайну вечности и гроба». Достаточно для него, что в жутких шорохах и вещих шопотах ночи он с досадою улавливает «Парки бабье лепетанье», т.е. нечто все же почти уже членораздельное, мало-помалу различимое, как смутный, но связный говор на каком-то запредельном и темном языке; для себя лично, не для поэзии он готов и, кажется, может схватить и усвоить тот или другой звук этого языка (это для поэта как бы приготовление к смерти, ее предвкушение), – «я понять тебя хочу, темный твой язык учу», – но чуждальняя речь, конечно, не поддается осмыслению, язык не в силах повторить ни одного из невнятно расслышанных звучаний, поэт отступает, лишний раз укрепленный в исконном чувствовании («недоступной черты»), отделяющей для человека явное от тайного.

Пушкин знает меру вещей и ей, согласный, послушествует; Тютчев, изнемогающий от безмерности своего внутреннего опыта, дерзнул бы, пожалуй, нарушить меру, но не может. В итоге, оба художника, остаются таковыми, поскольку «чтут Адрастею», как говорили эллины, т.е. «блюдут уста». Только у мятежного Тютчева вырывается ропот на ложь изреченной мысли – ропот уже потому несправедливый, что он с меньшей, чем Пушкин, осторожностью о неизреченном безмолвствовал; там же, где не находил в мировой данности субстрата для мифо-творческих высказываний, умел с несравненным искусством ознаменовать, в пределах возможного и изрекаемого, определительные черты своего постижения сущностей, никогда при этом не допуская в священную округу поэзии абстрактного концепта (вопреки приговору А. Белого, который, становясь тут нарочито-партийным, неуместно привлекает почему-то, в подтверждение своей точки зрения, и пресловутое тютчевское «славянофильство», великодушно амнистируя Пушкину его империализм!)..

Пишущий эти строки намеренно остановился на сличении своей оценки наших великих поэтов с оценкою автора статьи ради принципиального значения возбужденного вопроса. Дело идет о преимущественной желательности того или другого направления для дальнейших судеб нашей поэзии, – желательны, без сомнения, оба, – и нельзя не видеть, что Андрей Белый, выставляя образцом Пушкина (для каких только целей не кричали нам: «назад к Пушкину!»), ищет как бы обнажить иррациональные корни поэзии, исторгнуть их из обителей ночи и Матери-земли на солнечный свет логического сознания, проникнуть их «логосом» (или логикой?), укротить дионисийские энергии музыкально экстатического прорыва за грань, обуздать в слове первородный грех (не чадородную ли силу?)

«козловидного Пана». Во всяком случае, его параллель между Пушкиным и Тютчевым свидетельствует, на наш взгляд, о том, что он не выдерживает первоначально установленного им равновесия между стихией и духом и, в конечном счете, понимает торжество последнего, как поражение первой. Искание духовно-конкретного смысла приводит его к требованию логического всеосмысления, которое неправильно приписывает он Пушкину. Все это вызывает в нас настороженность и колеблет наше доверие к правоте предносящегося автору идеала грядущей «инспиративной» поэзии.

Отметим, в заключение отчета, что в мастерских анализах инструментовки пушкинских строк («роняет лес багряный свой убор», «шипенье пенных бокалов и пунша пламень голубой») и лермонтовского «Бородина» автор заставляет читателя живо почувствовать существо звуко-образа в слове».

Проблема художественного слова в понимании формалистов

Эйхенбаум, Б.М. О художественном слове / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М., 1987.

«Наивные люди обыкновенно думают, что слово есть только условный знак для обозначения понятий. Так оно, пожалуй, и есть в нашей обыденной, обиходной деловой речи. В обиходном разговоре или в деловом письме мы привыкли употреблять слова как значки, при помощи которых можно легко и экономично выразить свои мысли. Экономия – закон обыденной, практической речи. Мысль в таком случае кажется чем-то готовым, стоящим в нашем сознании вне слов, а слово – только формой, только оболочкой мысли.

Однако мы начинаем иначе обращаться со словом и иначе чувствовать его, как только переходим от безлично-обыденной речи к речи взволнованной, хотим поделиться чем-нибудь задушевным, личным. Мы начинаем так выбирать слова и так ставить их, чтобы самая их произносительная (артикуляционная) сторона была «выразительной» – из отвлеченного условного значка слово становится чем-то более значительным и богатым. Обнажается выразительная сила словесных звуков, вскрывается первобытная основа человеческой речи – стихийная, чувственная, неразрывно связанная с мимикой, с движениями речевых органов, с звучанием голоса, с жестом (...)

То, что в обиходной речи автоматически, становится неавтоматичным в речи художественной. На высшей ступени художественной речи – в стихе – звуковая и произносительная сторона слова чуть ли не выдвигаются на первый план, так что внимание в значительной степени сосредоточено именно

на этих элементах. (...) Можно утверждать, что в образовании стихотворной речи произносительные (артикуляционные) и звуковые представления имеют первостепенное значение. Если это так, то обиходное слово служит для поэта материалом, в природе которого он открывает то, что заглушается в процессе автоматического употребления. Более того – ему приходится и бороться со словами как с готовым, извне навязанным и не им созданным материалом. Можно представить себе, что у поэта бывает произносительный замысел (внутренняя мимика органов речи), не связанный с готовыми словами. Тогда должен происходить процесс борьбы со словом, и стихотворение можно рассматривать как своего рода компромисс между замыслом и природой материала. Освободиться совсем от готовых, выработанных языком слов, т.е. от «значимости», значит отказаться от материала, от борьбы с его природой. Но это значило бы вместе с тем отказаться от творчества, прелесть и сила которого в значительной степени состоит в борьбе и преодолении вместо простой выдумки. Этот процесс борьбы и преодоления можно наблюдать в каждом искусстве. В искусстве словесном он осложняется тем, что его материал обладает гораздо более самостоятельным, внехудожественным бытием. Но, с другой стороны, в пределах этого самого бытия слово часто накапливает в себе такие ценности, которые художнику остается только открыть. Художник слова отличается от других людей повышенным, тонким «чувством слова».

Вопросы литературной эволюции в работах формалистов

Тынянов, Ю.Н. О литературной эволюции / Ю.Н. Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.

«...изучение эволюции литературы возможно только при отношении к литературе как к ряду, системе, соотношенной с другими рядами, системами и ими обусловленной. Рассмотрение должно идти от конструктивной функции к функции литературной, от литературной – к речевой. Оно должно выяснить эволюционное взаимодействие функций и форм. Эволюционное изучение должно идти от литературного ряда к ближайшим соотношенным рядам, а не дальнейшим, пусть и главным. Доминирующее значение главных социальных факторов этим не только не отвергается, но должно выясниться в полном объеме, именно в вопросе об эволюции литературы, тогда как непосредственное установление «влияния» главных социальных факторов подменяет изучение эволюции литературы изучением модификации литературных произведений, их деформации».

Эйхенбаум, Б.М. Литературный быт / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М., 1987.

«...вопросы технологии явно уступили место другим, в центре которых стоит проблема самой литературной профессии, самого «дела *литературы*». Вопрос о том, «как писать», сменился или, по крайней мере, осложнился другим – «как *быть писателем*». Иначе говоря, проблема литературы как таковой заслонилась проблемой писателя. (...) На первый план выступили факты не столько эволюции (как она, по крайней мере, понималась прежде), сколько генезиса, а тем самым перед литературной наукой встала новая теоретическая *проблема – проблема соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта*. Проблема эта не входила в построение прежней историко-литературной системы просто потому, что самое положение литературы не выдвигало этих фактов. Теперь их научное освещение стоит на очереди, потому что иначе самый процесс литературной эволюции в том виде, как он совершается на наших глазах, не может быть понят.

Иначе говоря, перед нами заново стоит вопрос о том, что такое историко-литературный факт. История литературы должна быть заново оправдана как научная дисциплина, необходимая для уяснения современных литературных проблем (...) История литературы заново выдвигается – не просто как тема, а как научный принцип (...)

Литературно-бытовой материал, столь ощутимый в наши дни, лежит неиспользованным, хотя, казалось бы, именно он должен был лечь в основу современных литературно-социологических работ. Дело в том, что до сих пор в этих работах не поставлена проблема самого историко-литературного факта, а тем самым не сделана ни перегруппировка старого материала, ни ввод нового (...)

Историко-литературный факт представляет собой сложное образование, в котором основную роль играет сама *литературность* – элемент настолько специфический, что его изучение может быть плодотворным только в плане собственно эволюционном».

Иванов, Вяч. Вс. Заметки о формальной школе и Ю.Н. Тынянов Вячеслав Иванов // Вяч. Вс. Иванов Избранные труды по семиотике и истории культуры: Т. II: Статьи о русской литературе. – М., 2000.

«Формальная школа в узком смысле слова (связанная прежде всего с работами молодого Шкловского) рано встала задача перед призывом, охватившим все те направления научной мысли первой четверти XX в., которые надеялись (...) без обращения к семантике (значению) и прагматике (социальному контексту). Теорема Геделя о неполноте показала в принци-

пе невозможность реализации аксиоматического принципа внутри формализованных систем (на примере сравнительно элементарных математических объектов). Кроме этой общеметодологической трудности были и внешние факторы, способствовавшие прекращению поисков старшего поколения (тогда как младшее поколение формалистов, как можно проследить на примере Л.Я. Гинзбург, нашло выход во взаимодействии с социологией, психологией и другими смежными науками)».

Гинзбург, Л.Я. Проблема поведения. Б.М. Эйхенбаум / Л.Я. Гинзбург // Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. – Л., 1989.

«...позиция Эйхенбаума также была изменчивой. В самых ранних его работах (1910-е годы) литература предстает в философском преломлении, как выражение «сущности мира», «целостного бытия». Эйхенбаум круто порвал с этими установками, вступив в 1918 году в ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка). Пафосом ОПОЯЗа являлось теоретическое изучение произведения литературы в специфике его словесной материи и способов его построения. Эйхенбаум считал название «формальный метод» неудачно выбранным и в своих статьях предлагал называть его *морфологическим*. Борис Михайлович как-то сказал мне: «Нам следовало бы назвать себя не формалистами, а специфистами».

В дальнейшем оказалось, что стоявшие на очереди исторические, эволюционные задачи не поддаются решению имманентным методом. Так начался кризис школы. На материале дневников и переписки Эйхенбаума М. Чудакова – в статье, напечатанной во втором «Тыняновском сборнике», – показала, что побудителем к пересмотру позиций оказалось не только внешнее давление на опоязовцев, но еще более – неуклонно назревающая внутренняя потребность. Для Эйхенбаума первоначальным выходом из переставшей удовлетворять имманентности был выход в теорию *литературного быта*, он начинает ее разрабатывать с середины 20-х годов. Литературный быт – это формы литературной работы и литературной (в частности, журнальной) борьбы и формы профессионального бытия писателя. Это вопрос: «Как быть писателем?». В таком виде Эйхенбауму первоначально открылось значение «многообразных исторических связей и соотношений». С годами понимание этих связей расширилось, и в более поздних трудах Эйхенбаума мир писателя предстает уже в полноте социально-исторического охвата».

Гинзбург, Л.Я. Тынянов-литературовед / Л.Я. Гинзбург // Гинзбург Л.Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. – СПб., 2002.

«Тынянов мыслил исторически и не мог мыслить иначе, иначе подходить к предмету исследования. Это было его изначальным, органическим

свойством. Справедливы поэтому указания на особое положение Тынянова в рядах формальной школы, к которой он принадлежал. (...)

Тынянов всегда, с самого начала был историком литературы (что, впрочем, не мешало, а помогало ему быть блистательным теоретиком). Он пришел в ОПОЯЗ сравнительно поздно, после активной работы в Пушкинском семинарии С.А. Венгерова; пришел потому, что его привлекала новая и острая проблематика исследования литературной специфики, привлекала борьба против академической рутины и против абстрактной эстетики символистов. Но Тынянов принес с собой два неотъемлемых свойства своего научного мышления – чрезвычайный интерес к смыслу, к значению эстетических явлений и обостренный историзм. Именно эти свойства и должны были разрушать изнутри первоначальную доктрину формальной школы.

Однако в первой половине 20-х годов Тынянов не считал нужным заявлять о какой-либо особой позиции. Он принимает теоретические положения раннего ОПОЯЗа, в известной мере пользуется ими в своих первых статьях. Так порой возникают в этих статьях несовпадения между теоретическими формулами и построением конкретного историко-литературного процесса. (...)

Тынянов не остался на своих первоначальных научных позициях. От 20-х годов до 40-х его исследовательский метод эволюционировал, и развитие это не было равномерным и гладким. (...)

В статье «Литературный факт» Тынянов трактует еще литературную эволюцию как чередование автоматизации и обновления художественных принципов. Но и в этой статье – характерное тыняновское стремление понять «литературные факты» в их изменяемости, в борьбе и движении. Тынянов протестует против статичности старых литературных формул.

Следующее теоретическое высказывание Тынянова о характере литературного процесса – это статья «О литературной эволюции». (...) Статья эта во многом предвосхищает опыты структурной поэтики наших дней. При этом она отмечена неизменно историческим пониманием структуры произведения и ее элементов. Литературное произведение Тынянов предлагает понимать как систему. Своего рода системой являются и литературные направления, и литература данной эпохи в целом. Тынянов пользуется такими понятиями, как *конструктивный принцип*, как *доминанта* (господствующий элемент системы, который подчиняет себе и определяет остальные). Казалось бы, здесь налицо все данные для замкнутого, изолированного изучения литературного произведения. Но у Тынянова это совсем не так. На первый план он выдвигает понятие функции. Элементы художественного произведения существуют не сами по себе и не в виде механической суммы, но в динамической связи друг с другом и с общим контекстом произведения. Значение художественного слова возникает в этом контексте и изменяется в зависимости от дальнейшей исторической жизни произведения. «Соотнесенность каждого элемента литературного произведе-

дения... с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной *функцией* данного элемента», – писал Тынянов. Произведение также имеет свои исторически изменяющиеся функции, потому что оно, в свою очередь, соотносится с системой литературы; эволюция же литературы в целом определяется фактами социальными. Так произведение литературы Тынянов в конечном счете стремится исследовать и как особую художественную структуру, и в его связях с разнообразными явлениями действительности. (...)

Произведение существует в его исторически первоначальном значении, которое исследователь раскрывает читателю, и оно существует в преломлении, современном этому исследователю и читателю. Существует, наконец, произведение «в веках» – промежуточные этапы его исторической судьбы; они оставляют на произведении свои следы и в той или иной мере учитываются последующими поколениями. Такова сложная, многопланная жизнь объективно нам данного явления искусства. (...)

Тынянову всегда нужен был смысл, значение литературных явлений. Одна исследовательская линия вела отсюда к историческому обобщению, другая – к анализу, детальнейшему и всегда динамическому, самой словесной материи. (...)

Почему, говоря о Тынянове-ученом, больше всего хочется говорить о его историзме? Потому что здесь – пафос Тынянова, главный нерв его деятельности, научной и писательской. Произведение не было для него иллюстрацией к истории, ни история – комментарием к произведению. Тыняновский историзм проникал в самую плоть произведения, в его словесную ткань. (...) Он брал произведение и спрашивал: что оно значило в своем первоначальном историческом бытии? Что моим современникам сейчас от него нужно?»

Гаспаров, М.Л. Научность и художественность в творчестве Тынянова / М.Л. Гаспаров // Тыняновский сборник: IV Тыняновские чтения. – Рига, 1990.

«Мы знаем, что было две школы русского формализма: московская, вокруг Р. Якобсона и потом Б. Ярхо, и петроградская, опоязовская. Они работали в настолько противоположных направлениях, что почти не замечали друг друга, лишь мимоходом отпуская колкости. Ярхо исходил из методики, разрабатывавшейся еще позитивизмом на материале фольклорном, античном и средневековом: выделение признаков, статистика, систематизация, в результате – статическое описание отдельных памятников, а затем реконструкция лежащего за ними процесса. Опоязовцы исходили, наоборот, из живого ощущения современного им стремительного литературного процесса, по аналогии с ним представляли себе динамическую картину литературного процесса XVIII-XIX вв., а затем реконструировали становление из этого процесса тех памятников, которые дошли до нас уже хресто-

матийно окаменелыми. Ярхо переносил методику изучения древности на новое время – ОПояЗ переносил методику изучения современности на классику. И то и другое давало очень интересные открытия. Почему Тынянов, нащупывая свой научный путь, стал опоязовцем? Скажем просто: потому что у него была хорошая художественная интуиция и слишком мало той педантской усидчивости, которая после долгих и скучных подсчетов в 9 случаях из 10 приходила к подтверждению того, что было видно и невооруженным взглядом.

Есть две разные вещи: убедительность и доказательность. Убедительность апеллирует к интуиции, к общему впечатлению, доказательность апеллирует к разуму. Убедительность – дело искусства (древность точно сказала бы, какого искусства: искусства риторики), доказательность – средство науки. Где доказательность ворочает громоздкими доводами и выводами, там убедительность предлагает пару ярких примеров и говорит: «разве не очевидно?» И случается, что только через сто лет и более вдруг на каждый пример обнаруживается пять контрпримеров и оказывается, что очевидное совсем не так уж очевидно.

Тынянов искал убедительности больше, чем доказательности, и работал примерами больше, чем рассуждениями. Примеры – основа аргументации во всех его работах. Свежий взгляд, воспитанный стремительной современностью, помогал ему их выбирать, а художественный талант помогал предъявлять их читателю. Подборки примеров, пусть недлинные, но яркие, – ударное место каждой тыняновской статьи. (...)

Так пучки примеров становятся аргументаций в историко-литературных статьях, а историко-литературные статьи становятся иллюстрациями в огромной, с трудом создаваемой теоретико-литературной системе. Одна из формулировок этой системы (...): «не описание, а объяснение внутренних закономерностей явлений и развенчание так называемых «героев». «Не описание, а объяснение» – в этом разница с московским формализмом, для которого без описания нет объяснения».

Психология эстетического: объективно-аналитический метод Л.С. Выготского

Выготский, Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Л.С. Выготский – М., 1997.

«Центральной идеей психологии искусства мы считаем признание *преодоление материала художественной формой* или, что то же, признание искусства *общественной техникой чувства*. Методом исследования этой проблемы мы считаем объективно-аналитический метод, исходящий

из анализа искусства, чтобы прийти к психологическому синтезу, – метод анализа художественных систем раздражителей. (...)

Общее направление этого метода можно выразить следующей формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов. (...)

Мы могли бы сказать, что основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства. Благодаря этому центральному разряду чрезвычайно задерживается и подавляется внешняя моторная сторона аффекта, и нам начинает казаться, что мы переживаем только призрачные чувства. На этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство. Ближайшей его особенностью является то, что оно, вызывая в нас противоположно направленные аффекты, задерживает тоже благодаря началу антитезы моторное выражение эмоций и, сталкивая противоположные импульсы, уничтожает аффекты содержания аффектами формы, приводя к взрыву, к разряду нервной энергии.

В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции».

Иванов, Вяч. Вс. Путь Л.С. Выготского к семиотической теории культуры / Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М.,1999.

«Выготский ставит перед собой задачу вскрыть механизм эстетической реакции. С этой целью он дает анализ басни (...), новеллы и трагедии. (...) В книге критически разбираются наиболее популярные тогда теории искусства, в частности формалистическая и психоаналитическая. Выготский предлагает свой психофизиологический вариант античной теории катарсиса, основанный на теории воронки Шеррингтона. Воздействия окружающей среды входят в человека как в широкую часть воронки, а реакции на них по необходимости образуют ее узкое отверстие. Катарсис достигается за счет восстановления равновесия посредством эстетической реакции».

Седакова, О. «Сеятель очей». Слово о Л.С. Выготском / О. Седакова // Седакова О. Проза. – М.,2001.

«Я, пожалуй, не знаю более плодотворного и практического подведения к искусству как *человеческому феномену*, чем труды Выготского. Несомненно, всякий традиционно предметный, филологический или искусствоведческий анализ подводит к нему, поскольку имеет дело с *формой*. Спо-

способность отвечать на смысл искусства, взыскуемые «глаза» для него самым тесным образом соотносятся со «схватыванием» формы. Но предметный анализ обычно кончается на описании формы как замкнутой системы связей, контрастов, повторов, пропорций и т.п. Если форма в нем размыкается, то обычно в сторону тех или иных свойств эпохи, биографии автора и т.п., то есть в сторону внешних по отношению к самому событию творчества, а главное, *бывших* вещей. (...)

Выготский предлагает идею открытой формы, *forma formans*, разомкнутой внутрь и в будущее, создающей в человеке того нового по отношению к его данности человека, который и воспримет, примет ее смысл. Идея возможного, будущего или вечно рождающегося человека как субъекта творчества и его адресата – главная тема анализов Выготского. В сущности, он предлагает нам оправдание творчества как основной деятельности человеческой психики. В художественном творчестве, в работе со свободной жизнью формы, по Выготскому, психика не борется с собственным прошлым (травматическим прошлым, как у Фрейда, сублимируя или маскируя его), она строит свое будущее, свое постоянное рождение. «Каждая вещь искусства, о чем бы она ни говорила, повествует о своем рождении», – заметил Пастернак. Выготский по-своему дополняет эти слова. Автор вещи искусства приводит нас в место своего внутреннего рождения, рождения нового человека, которого в нем не было до этого опыта, человека, создающего эту вещь или создаваемого ею. Зритель, если соучастие его адекватно, переживает в нем собственное рождение, рождение других возможностей, других «глаз». (...)

Творчество понимается у Выготского не как один из видов специализированной деятельности человека (изготовление эстетических вещей), но как общая антропологическая альтернатива человеку, обреченному на собственную наличную данность, на «возможное для него». На внутреннюю жизнь, сведенную к рефлексам и реакциям на разнообразные агрессии внешней среды и ранние травмы. На рост личности, который кончается, по существу, в раннем детстве. Тема искусства и тема Выготского – *человек возможный*. С определенной позиции это значит – *человек невозможный*.

Философия слова

в «конкретной метафизике» П.А. Флоренского

Флоренский, П. У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики) (раздел «Мысль и язык») / П. Флоренский // Флоренский П. Имена. – М., 1998.

«В расширительном смысле, под словом надо разумеать всякое самодеятельное проявление нашего существа вовне, поскольку целью такого проявления мы считаем не внешне учитываемые энергии, физические, оккультные

и прочие, а **смысл**, их посредством входящий в мир транссубъективный. (...) Слово подается **всем** организмом, хотя и с преимуществом акцентаций на той или другой стороне самопроявления субъекта познания. (...) Так, говоря, мы и жестикулируем, т.е. пользуемся языком движений тела, и меняем выражение лица – язык мимики – и склонны чертить идеограммы, если не карандашом на бумаге или мелом на доске, то хотя бы пальцем в воздухе – язык знаков – и вводить в речь момент вокальный – язык музыкальных сигналов, – и посылаем оккультные импульсы – симпатическое сообщение, телепатия и г.д. Даже поверхностный психофизический анализ наших реакций обнаруживает наличие этих и многих других произвольных деятельностей, сопровождающих одну из них, любую, производимую сознательно. Черчение знаков произвольно сопровождается беззвучной, а иногда, при внимании, сильно сосредоточенном на знаках, и звучащей артикуляцией, и т.д. Иначе говоря, есть собственно только **один язык – язык активного самопроявления целостным организмом**, и **единый** только род слов – артикулируемых **всем телом**. Но, подобно тому как и в словесной речи музыкальный момент, или мимический, или жестикуляционный, или знаконачертательный, или один из прочих, может быть выдвинут с большим или меньшим ударением, так **и в языке**, понимая это слово расширительно, та или другая окраска его, т.е. преимущественная приуроченность к определенной деятельности, и равно и обертоны, – сопровождающие ее другие деятельности, могут быть подчеркнуты по-разному. (...)

Но среди **всех** деятельностей есть **одна**, наиболее точно и с наименьшей затратой усилий подчиняющаяся нашей сознательной воле; есть орган, наиболее приспособленный к сознательной передаче желанного смысла и, преимущественно перед всеми прочими частями тела, **всегда** готовый служить свою службу. Эта деятельность – язык членораздельного звукового слова, этот орган – голосовой. (...)

Частных причин к тому, может быть, пока еще разяснить не удается. Но, по-видимому, голосовой орган особенно многообразно связан с центрами, в координированной деятельности которых раскрывается синэргетический процесс духовного отношения нашего к реальности (...) лишь словом, производимым голосовым органом, разрешается познавательный процесс, объективируется то, что было до слова еще субъективным и даже нам самим не являлось как познавательная истина. Напротив, слово произнесенное подводит итог внутреннему томлению по реальности и ставит пред нами познавательный порыв (Sehnsucht) как достигнутую цель и закрепленную за сознанием ценность. Не особенно важно: совсем ли беззвучно, или тихо, или даже громко произнесено это слово, хотя, – несомненно, – и громкость, громогласность возвещаемой истины дает ее объективности какой-то устой, какую-то окончательную надежность.

Образование синэргетического акта нарастает, может быть, нарастает очень длительно, томит, как нечто начатое, но не осуществленное. Этот

процесс не есть еще, однако, сознательное прикосновение к познаваемой реальности, не есть достигнутое познание, но – лишь подготовка к нему. Две энергии, реальности и познающего, близки друг к другу, может быть, размешаны друг в друге; но эта флюктуирующая смесь еще не образует единства и необъединенной борьбой своих стихий вызывает во всем вашем организме томительное ожидание равновесия. Напряжение усиливается, и противоположность познающего и познаваемого создается все острее. Это – как перед грозой. Слово есть та молния, которая раздирает небо от востока до запада, являя воплощенный смысл: в слове уравниваются и приходят к единству накопившиеся энергии. Слово – молния. Оно не есть уже ни та или другая энергия порознь, ни обе вместе, а – новое, двуединое энергетическое явление, новая реальность в мире. Оно – проток между разделенным до тех пор. Геометрия учит, что каково бы ни было расстояние между двумя точками в пространстве по кратчайшей между ними, кроме того всегда может быть осуществлен путь, по которому расстояние их равно нулю. Линия этого пути есть так называемая **изотропа**. Устанавливая сообщение между двумя точками изотропическое, мы непосредственно соприкасаем друг с другом любые две точки. Так слово-произнесение можно сравнить с таким прикосновением познающего и познаваемого – по изотропе: хотя и оставаясь разделенными пространственно, они оказываются совмещенными друг с другом. Слово есть онтологическая изотропа.

Как новое событие в мире, сводящее разделенное, слово не есть то или другое из сводимого: оно – слово. Но нельзя сказать: «оно само по себе». Без того или без другого из соединяемых им полюсов оно вовсе не есть. Будучи **новым** явлением, слово всецело держится на точках своего приложения: так мост, соединяющий два берега, не есть тот или другой из них, но уничтожается в качестве моста, лишь только отделен от одной из своих опор. А тогда понятно и утверждение обратное, что слово есть познающий субъект и познаваемый объект, сплетающимися энергиями которых оно держится. Путнику, стоящему на одном берегу, разве мост не протягивается другим берегом, распространившимся до него самого. Это – отрог ему другого берега, которым недостижимое само достигло его и встречает его у своего порога. А если бы путник был уже на другом берегу, то мост представлял бы пред ним за берег противоположный. Так и слово, этот мост между Я и не-Я.

Рассматриваемое с берега не-Я, т.е. из космологии, оно есть деятельность субъекта, а в ней – сам субъект, вторгающийся в мир. Слыша слово, мы говорим, и должны говорить, раз только не имеем особых причин мысленно сосредоточиться на **средствах** самопроявления субъекта, мы должны говорить: «Вот он – познающий разум, вот оно – разумное лицо». И, сказав себе так, мы чрез слово станем ввинчиваться вниманием в энергию сущности этого лица. Так именно познаем мы человека, вообще ра-

зумное существо, по его словам, ибо мы уверены, слова его непосредственно дают нам его самостоятельность, а эту последнюю раскрывается сокровенная его сущность. И мы уверены: **слово есть сам говорящий.**

Напротив, рассматривая слово с берега Я, – свое собственное слово, под углом психо- и гносеологии, – мы можем и должны говорить о нем: «Вот она – познаваемая реальность, вот он – познаваемый объект», – и тут, конечно, постольку, поскольку у нас нет специального задания остановиться в упор на **средствах** выразительности, подобно тому моменту, когда мы смотрим на картину эстетически, не задаваясь оценкой добротности холста или крепости подрамника. А когда мы установили себе, что слово – это самый объект, познаваемая реальность, то тогда чрез слово мы проникаем в энергию ее сущности, с глубочайшей убежденностью постигнуть там самую сущность, энергией своею раскрываемую. **Слово есть самая реальность**, словом высказываемая, – не то чтобы дублет ее, рядом с ней поставленная копия, а именно она, самая реальность в своей подлинности, в своем нумерическом самоотждестве. Словом и чрез слово познаем мы реальность, и слово есть самая реальность. Таким образом, в высочайшей степени слово подлежит основной формуле символа: оно – **больше себя самого.** И притом, больше – двояко: будучи самим собою, оно вместе с тем есть и субъект познания и объект познания».

П.А. Флоренский по воспоминаниям Алексея Лосева. Публикация Ю.А. Ростовцева и П.В. Флоренского// Контекст-1990. Литературно-теоретические исследования. – М.,1990.

«Да, это замечательное явление (имяславие – сост.). Ему не дали хода... эти... тогдашние... это ведь на Афоне, на Старом Афоне началось движение, что Имя Божие есть сам Бог; там много спорили, дело дошло до Святейшего Синода. Синод тоже спорил много, посылал туда проповедников и... все... и в конце концов решили, что «Имя Божие есть сам Бог» – это ересь, и этих имяславцев, еретиков удалить с Афона. (...)

Но вот Флоренский резко встал на точку зрения имяславцев. (...)

Отец Павел это действительно очень глубоко продумал. И он вычислил формулу, что Имя Божие есть Бог, но сам Бог не есть ни Имя Божие, ни имя вообще. Думаю, что эта формула совершенно правильная. Только под именем надо понимать не буквы и не звуки, которые мы произносим. Буквы и звуки – это есть иконы. Икона, конечно, не Бог, но на иконе изображено Божественное. Вот что надо понимать.

Поэтому и в Имени Божиим Бога, его субстанции, нету, но в его энергии, в его смысловом истечении есть сам Бог; в Бога Имени, произносимом со звуками и с буквами, существует сам Бог. Но не в субстанции, а в своей акциденции, в своей энергии».

Иванов, Вяч. Вс. Священник Павел Флоренский: символический взгляд / Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 1999.

«Он был ученым богословом, математиком (главное его занятие в университетские годы), электротехником (специализировавшимся на технических материалах, необходимых для этой отрасли), поэтом, искусствоведем, историком культуры, филологом, изучавшим греческие и старославянские тексты, философом, семиотиком. (...) Незадолго до своей гибели в письме из Соловецкого лагеря он писал, что на протяжении всей своей жизни он изучал мир как целое, как единую картину и единую реальность. В каждый период жизни он выбирал определенное сечение мира, но его при этом занимало его строение в целом. (...) Такое соединение целостного взгляда на мир с попеременной сменой точек зрения на отдельные его участки было основной чертой его творчества. (...)

Из этих разных областей семиотику следует признать главной, потому что символ в самом широком смысле был главным понятием его философии. (...) По его словам, в течение всей жизни он занимался только одной темой – соотношением события и ноуменального, тем, как ноуменальное проявляется в феноменальном (событийном), как оно воплощается и обнаруживается. А это и составляет, с его точки зрения, проблему символа. Поэтому, по его словам, он всю жизнь занимался только одной проблемой – проблемой СИМВОЛА. (...)

В своей программной статье «Имяславие» Флоренский обосновывает определение символа, по которому это – явление, которое больше самого себя. Символ отличается сам от себя, больше самого себя, но проявляется через себя. (...) Это понимание или определение символа он считал формальным. Для его пояснения Флоренский пользовался термином «энергия». (...) Символ представляет собой такое явление, энергия которого соединяется с энергией другого явления, в данном определенном отношении более ценного, чем сам символ. Благодаря их взаимодействию символ несет в себе соединение обеих энергий. (...) Объясняя основное свойство символа, заключающееся в том, что он больше сам себя (...), Флоренский утверждает, что слово отвечает этому определению символа и при этом удвоенным образом, потому что в нем можно видеть одновременно объект и субъект познания. (...)

Это представление о символе определяет онтологические взгляды Флоренского. Символы – это кандалы, необходимые для нашего общения с реальностью. С помощью символов и посредством них мы касаемся того, что до этого было отрезано от нашего сознания. Мы слышим реальность благодаря имени и видим ее благодаря зрительному знаку. Символы – это отверстия, проделанные в нашей субъективности. Поэтому они не подчиня-

ются законам субъективности. Их структура полна антиномий. (...) Но именно благодаря своей противоречивости они реальны. (...)».

Трубачев, А.С. П.А. Флоренский. О литературе: Вступительная заметка / А.С. Трубачев, Н.К. Бонецкая // Вопросы литературы. –1988. – №1.

«Это совершенно оригинальное «литературоведение», неповторимая «теория литературы»: ядром художественного произведения признается художественный образ, средоточием же его – имя героя, так что произведение оказывается «амплификацией духовной сущности» имени, раскрытием его таинственных потенций, воплощающихся в другие образы, фабульные ситуации, дающих особую качественность стилю – вплоть до звукописи. Так, имя центрального персонажа может определять все аспекты произведения. (...)»

В филологии П. Флоренский ощущал себя внутри традиции В. фон Гумбольдта, в России представленной А. Потебней. Но взгляды П. Флоренского резко отличны от учения А. Потебни, к которому он относился с глубоким почтением, равно как и от всего настроения философского языкознания XX века (...) Вопрос, тщательно избегаемый языкознанием Нового времени, о связи слова и называемой им вещи, имени и именуемого смело ставится П. Флоренским в центр филологической концепции. На вопрос, что такое слово, П. Флоренский отвечает с позиций своей глубоко оптимистической гносеологии, противопоставляемой им агностицизму кантианского толка: познавая, человек реально встречается с существом объективного мира; плодом этой «брачной» встречи становится слово. Поэтому слово двуедино: в нем слиты энергии познающего и познаваемого, человеческого разума и внешнего объекта. В этой своей реалистичности, бытийственности слова неоднородны: наиболее тесна связь с объективными сущностями у слов особой сгущенности, на протяжении многих лет и даже веков тщательно прорабатываемых человеческим духом, к таковым мыслитель относит термины и имена собственные. Теории последних посвящена работа «Имена».

Реализм – это одна характернейшая черта филологии П. Флоренского; второй следует признать ее **антиномизм**. Система ли язык или живая стихия – это был один из вопросов, которым задалось языкознание XX века. Возникший здесь выбор породил, как известно, два основных направления; последователи Ф. де Соссюра предметом науки считали язык как таковой, систему; сторонники К. Фосслера видели единственную реальность в речи, конкретной актуализации языковых законов. П. Флоренский же, избежав соблазна выбора, антиномическое утверждение: язык это и система, и стихия – признал выражающим существо его. Антиномия пронизывает язык вплоть до отдельной его клетки: в слове тоже есть начала устойчивое и текучее («Строение слова»). Подлинной жизнью и гармонией будут отличаться лишь те языковые явления, в которых в равновесии находятся обе стороны антиномии.

Иначе на свет являются уродливые порождения духа – искусственные языки с их мертвящим рационализмом, а в противоположном случае – лишенная всеобщего осмысливающего момента заумь, примером которой могут служить некоторые произведения русских футуристов («Антиномия языка»). В терминах же и собственных именах языковая антиномия достигает своего предельного напряжения, и именно это гарантирует особую крепость и онтологическую весомость данному разряду слов. В представлении П. Флоренского об этих особых словах язык реализм соединяется с антиномизмом».

«Морфологический» анализ В.Я. Проппа

Пропп, В. Морфология сказки. Репринтное издание / В. Пропп. – Л., 1928.

«Слово «морфология» означает учение о формах. В ботанике под морфологией понимается учение о составных частях растения, об их отношении друг к другу и к целому, иными словами – учение о строении растения.

Но «морфология сказки» – о возможности такого понятия вряд ли кто-нибудь думал.

И тем не менее, рассмотрение форм сказки возможно с такой же точностью, как возможна морфология органических образований. Если этого нельзя утверждать о сказке в целом, во всем ее объеме, то во всяком случае это можно утверждать о так называемых «волшебных» сказках, о сказках «в собственном смысле слова». Им только и посвящена настоящая работа. (...)

Ясно, что прежде, чем осветить вопрос, *откуда сказка происходит*, надо ответить на вопрос, *что она собой представляет*. (...)

Историк, не искушенный в морфологических вопросах, не увидит сходства там, где оно есть на самом деле; он пропустит важные для него, но не замеченные им совпадения, и, наоборот, там, где усматривается сходство, специалист морфолог может показать, что сравниваемые явления совершенно гетерономны. (...)

Мы предпринимаем межсюжетное сравнение этих сказок. Для сравнения мы выделяем составные части волшебных сказок по особым приемам (...) и затем сравниваем сказки по их составным частям. В результате получается морфология, т.е. описание сказки по составным частям и отношению частей друг к другу и к целому. (...)

Морфологически сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства или недостачи через промежуточные функции к свадьбе или другим функциям, использованным в качестве развязки. Конечными функциями иногда являются награждение, добыча или вообще ликвидация беды, спасение от погони и т.д. Такое развитие названо нами *ходом*».

Миф и литература: «генетический» метод О.М. Фрейденберг

Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М., 1997.

«Центральная проблема, которая меня интересует в данной работе, заключается в том, чтоб уловить единство между семантикой литературы и ее морфологией. Я пытаюсь показать, что для объяснения различий не нужно прибегать к изначальной комплексности или синкретизму, из которых дифференцируются различия, – различие не есть отщепление от тождества или результат его развития (что, по существу, одно и то же), а составляет его самое существенное свойство; это есть проблема семантики, взятая в ее формообразующей стороне. Дальше я хочу показать, что жанр – не автономная, раз навсегда классифицированная величина, но теснейшим образом увязан с сюжетом, и потому его классификация вполне условна. И сюжет, и жанр имеют общий генезис и нераздельно функционируют в системе определенного общественного мировоззрения; каждый из них, в зависимости от этого мировоззрения, мог становиться другим; в процессе единого развития литературы все сюжеты и все жанры приобрели общность черт, позволяющую говорить о полном их тождестве, несмотря на резкие морфологические отличия. Мысль об условности жанровых рубрик и ограничений – центральная для данной работы. Я хотела бы показать, как один и тот же мировоззренческий смысл получал различные аспекты содержаний и структур в творческой переработке новых общественных идеологий, как этот смысл не был сперва сюжетом или эмбрионом литературы, но просто жизненным смыслом, смыслом простого обихода, при помощи которого люди жили, работали, ели, возвращали детей; как этот исторический смысловой шифр к природе и жизни, выработанный первым человеческим обществом, в измененных социальных условиях потерял то свое значение, для которого был произвольно создан, и тогда не исчез совсем, но оказался культурной ценностью, результатом «производства идей», духовным инвентарем, пошедшим в пользование новой идеологии и новой культуры. И тогда его лицо меняется. Былой конкретный смысл абстрагируется от своей значимости, оставаясь голой структурой и схемой; ее берут для новой идеологической надобности, и берут в определенных дозах, приравнивая к новым конкретным целям. (...) Итак, в процессе истории одно и то же различно оформляется, подвергаясь различным интерпретациям и различию языка форм; перед нами двуединое явление, внутреннее тождество и внешнее многообразие. (...)

Первобытно-коммунистические условия производства (натуральное хозяйство, общий, чрезвычайно примитивный труд) и вытекающие из него производственные отношения (социальное равенство, качественно низкое,

обезличенное и одноцветное, без выделения индивидуального начала) являются той базой, которая создает совершенно специфические формы мышления. Его основная черта – восприятие мира в категориях того же слитного, обезличенного равенства, которое лежит в основе производства и производственных отношений; отсюда уже как следствие – специфические концепции времени и пространства, части и целого, субъекта и объекта и т.д. Но это равенство восприятий, которое порождает в сознании систему тождества и повторений, характеризует первобытное мышление только по содержанию; формально такая система тождеств и равенств никогда реально не существовала. Объективная действительность, подлинная реальность, которая подвергалась интерпретации первобытного сознания, была многообразно-множественной и подвижной; объективно проявляясь в общественном мышлении, переходя из категории внешнего явления во внутреннее, она, с одной стороны, сглаживалась и искажалась в системе тождеств, с другой – изнутри расцветивала каждое тождество реальным многообразием различий. Система изначальных тождеств могла бы существовать в сознании только в том случае, если бы сознание было автономным; но, поскольку оно всегда вырастало на материальной базе, более того, – выражало собой, антизначно проявляло собой материальную базу, постольку не могла многообразная реальность быть сама по себе, а система тождеств и слитности в сознании – сама по себе. Итак, одинаково не следует говорить порознь ни о тождестве, ни о различии в системе первобытного сознания; не следует думать, что вначале существовало какое-то слитное безличие, а затем в процессе развития, оно стало получать различия; то и другое существовало одновременно и противоречиво. Образ выполнял функции тождества; система первобытной образности – это система восприятия мира в форме равенств и повторений. Тем самым не могло быть архетипов образа: один из них не отличался мировоззренчески от другого. Однако в реальности мы не находим одинаковых образов; мы имеем дело с огромным количеством образов, отличающихся друг от друга морфологически, при внутреннем тождестве их семантик. Функцию конкретизации образа несут метафоры. Пусть кажется, что сознание создавало перенос одного явления на другое и тем самым его метафоризировало, – на самом деле сознание этого не делало, и никаких метафор первоначально не существовало, – это наш термин для обозначения реальных исторических черт первобытного мышления, которое интерпретировало объективную действительность. Итак, метафора – уточненный образ; она переводит безличие нерасчлененных представлений на язык отличительных реальных – и снова внешних – явлений; в каждой метафоре мы имеем противоречивую одновременность (которая не может быть расщеплена и обозначена хронологически) родовой общности образа и его частной конкретной особенности. Образ оформляется при помощи отдельных, совершенно различных, конкретно применимых метафор; они, таким образом, семантиче-

ски тождественны, но всегда морфологически различны. Вопросы стадийного развития образа стоят в зависимости от развития общественного сознания; самый темп такого развития не во всех формациях одинаков; так, все сознание доклассового общества, несмотря на прогрессивную динамику его изменений, в основном остается малоподвижным. Стадиальные изменения сказываются здесь на морфологии метафор, хотя и очень незначительно, касаясь, если можно так сказать, ее поверхности; но существенны не эти внешние замены одной метафоры другой, а то, что остается все та же внутренняя пропорция между образом и его оформлением, остается процесс метафоризации как та же минимальная, только объективно проявляющаяся «ореаленность». Тождество субъекта и объекта, мира одушевленного и неодушевленного, слова и действия приводят к тому, что сознание первобытного общества орудует одними повторениями. Тождество и повторения ставят знак равенства между тем, что происходит во внешнем мире и в жизни самого общества; переосмысляя реальность, это общество начинает компоновать новую реальность, иллюзорную, в виде репродукции того же самого, что оно интерпретирует: это и есть то, что мы называем обрядом и что в мертвом виде становится обычаем, праздником, игрой и т.п. Мышление, орудуемое повторениями, является предпосылкой к тотемистическому мирозерцанию, в котором человек и окружающая действительность, коллектив и индивидуальность слиты; а в силу этой слитности общество, считающее себя природой, повторяет в своей повседневности жизнь этой самой природы, т.е., говоря на нашем языке, разыгрывает свечение солнца, рождение растительности, наступление темноты и т.д. Рядом с объективным ходом вещей появляется действенный, вещный и персонифицированный мир «искаженной действительности», мировоззренческий, одновременно обязанный своим существованием первому, и не связанный с ним формально-логической последовательностью. Именно потому, что человек и природа одно и то же и что человек и есть природа, – его жизнь есть жизнь природы: жизнь неба, солнца, воды, земли. Общественный человек в своем повседневном быту делает то же, что делает ежедневно небо, солнце или земля; его жизнь поэтому есть сплошное повторение космических действий, пусть и своеобразно понятых, то действительное повторение, которое и создало такую удивительную, странную вещь, как обряд. Нельзя представлять себе, что первобытно-охотничий коллектив ведет какой-то образ жизни, в котором известную роль играют и обряды. Нет, это еще не обряды, но зато вне этих действий нет решительно никакого «образа жизни»: вся сплошь повседневность состоит здесь из действительного воспроизведения космической жизни. Производство, акты труда, биологические моменты – это все интерпретируется космогонически и соответственно воспроизводится в действии (хотя самого понятия космогонии еще нет). Еда, половой акт, смерть – три таких биологических момента; но ни один из них не осознается реально, поскольку нет предпосылок

для реалистического миропонимания. Первобытно-охотничий коллектив объективно находится в состоянии постоянной и ожесточенной борьбы с природой; само его производство связано с суровой борьбой, и в схватке, в рукопашной, с помощью главного своего трудового орудия – руки да камня – он завладевает зверем и его мясом, его кровью. Борьба – единственная категория восприятия в первобытно-охотничьем сознании, единственное семантическое содержание его космогонии и всех действий, ее производящих. (...)

Еда, рождение, смерть – это не элементы будущих литературных жанров и сюжетов, и нечего их там искать и отыскивать, но метафоры, которыми оформлено образное представление об еде, рождении и смерти; эти метафоры, перекомбинируясь и варьируясь, оформляют литературные жанры и сюжеты и становятся их морфологической частью, (...) (...) подобными же метафорами оформляются и жанры, структура которых представляет собой архаическое осмысление мира, выраженное путем ритма, слова или действия в вещи или в сюжетном мотиве. (...)

Итак, весь мир воспринимался в известных осмыслениях; способом мышления служил образ; один и тот же репертуар образов охватывал все окружающее; жизнь в быту и вне быта семантизировалась одинаково, что создавало и одинаковые смысловые формы поступка и обряда, слова и вещи. Откликом первобытного человека на жизнь была ответная жизнь, созданная имитативной образностью; в первобытной семантике мы вскрываем прежде всего картину мировой жизни, того, что происходит вокруг днем и ночью, на земле и в обществе, под землей и на небе. Эта метафорическая картина остается единой, и она же осмысляет и komponует обряд, бытовой обычай, вещь, действие, слово. Именно оттого, что слово осмысляется вариантно общему потоку жизни, создается сюжет и рассказ. Первый сюжет потому есть сюжет о природе, о жизни вокруг; в сюжете о природе действующим лицом является природа. (...) То, что сюжет рассказывает своей композицией, то, что рассказывает о себе герой сюжета, есть «автобиография природы», рождающейся в борьбе, страдающей и терпящей смерть, чтоб возродиться снова, – своеобразно понятая жизнь первобытного общества. (...) Дальше идет отмель сюжета. (...)».

Мелетинский, Е. От мифа к лирике / Е. Мелетинский, Н. Брагинская // Вопросы литературы. – 1973. – №11.

«Из числа опубликованных трудов О. Фрейденберг самым значительным является известная книга «Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы» (Л., 1935). Эта работа, как и большинство других (среди которых – ряд неопубликованных), фактически далеко выходит за рамки собственно классической филологии. Привлекая данные фольклора, этнографии, истории религии и т.д., О. Фрейденберг исследует механизмы пре-

вращения «нелитературы» в литературу, причем принципом этого превращения является то, что всякая литературная «форма» возникает не сама по себе, но оказывается застывшим содержанием, то есть содержанием реликтовым, актуальным для предшествующей мифотворческой эпохи, преодоленной или преодолеваемой. Так, система античного сюжета, чье построение лишено центра и иерархии частей, – это антикаузальное нагромождение элементов, часто объясняемое «неумением» слагать сюжеты, – коренится, по мнению О. Фрейденберг, в антикаузальности первобытного мышления, в отсутствии ценностных (качественных) классификаций. (...)

В «Поэтике сюжета и жанра» исходным материалом «палеонтологического» анализа являются три «метафоры»: еды, рождения, смерти, которые отлагаются как формы ритмико-словесные, действенные и вещные, а также персонификационные (действующие лица и мотивы), затем выступают перед нами в качестве основы эпики, лирики, трагедии, комедии и сатиры. Если отбросить марристский налет, особенно явный в терминологии и манере изложения, то перед читателем открывается во многом спорное, но несомненно глубокое и оригинальное исследование, которое обнаруживает мифологическую семантику, уже трансформированную древней литературой в жанры, сюжеты, персонажи и мотивы.

В двух более поздних (неопубликованных) монографиях (...) О. Фрейденберг в значительной мере освободилась от «марристской фразеологии» и социологического схематизма. Пафос этих и других работ 40-50-х годов изменился. Основное внимание О. Фрейденберг привлекает становление первых понятий, именно *первых*, а не понятий вообще, ибо исследовательница считает, что и понятия и образы – категории *исторические*, что то, что мы называем этими словами в современной жизни, мало походит на образы мифа и те понятия, которые выходят из лона мифотворчества. Называя свой последний труд («Образ и понятие») опытом по исторической эстетике, О. Фрейденберг обосновывает право историка литературы заниматься таким традиционным предметом философии, как понятие, ведь, как показывает этот солидный трактат, становлению понятий и объясаны своим появлением все поэтические категории. (...)

Осуществленный О. Фрейденберг опыт изучения семантики мифа и сюжета и открытие трансформаций этой семантики в различных плоскостях и направлениях, связанных с законами человеческого мышления, самая мысль о том, что содержание на одном уровне есть форма на другом, во многом предвосхищают современный структурно-семантический подход к мифологии и фольклору. При этом, если, к примеру, такой исследователь, как Леви-Стросс, имеет перед О. Фрейденберг известное преимущество в методической отчетливости и разработанности данной проблематики, то у О. Фрейденберг есть и свои существенные достоинства (не только как первооткрывателя), каковыми ее метод и отличается от структуралистского: во многом утерянное современным структурализмом органиче-

ское соединение структурного и *исторического* подхода; подчеркивание *мировоззренческой* основы; объяснение семантики не только сюжета, но и жанра».

Полякова, С. Из истории генетического метода / С. Полякова // Литературное обозрение. – 1994. – №7-8.

«Фрейденберг установила, что сюжеты и жанры первой европейской литературы имеют свою историю. В основе исторических форм литературы лежат архаические формы мировоззрения (фольклор, на языке Фрейденберг), которое передавало образы действительности простейшими метафорами – еды, рождения-воспроизведения и смерти. Эти три метафоры суть парафразы одного смысла, так как «еда, производительный акт и смерть – семантические тождества и не отличаются друг от друга». Таким образом, мы в царстве тождеств, облеченных в отличия. (...)

Метафоры создают, следуя терминологии Фрейденберг, «отливки», представляющие собой долитературное потенциальное состояние сюжета и жанра, и оформляются в виде ритмико-словесном, действенном, вещном и персонификационном, включающим в себя примитивные долитературные представления о действующих лицах, а также в форме мотивов и сюжетов. На этапе, когда возникает литература, фольклорное мировоззрение переходит в нее на роль лишенной содержания мифологии, составляя застывший костяк ее форм. Автор при этом настаивает, что форма остается в составе литературы не реликтовым, а полноценным явлением».

Эстетизированное «тело»:

социально-генетическая теория В.Ф. Переверзева

Поспелов, Г.Н. / Ответ на вопросы анкеты / Г.Н. Поспелов // Филологические науки. – 1989. – №4.

«Он (Переверзев – сост.), как известно полагал, что искусство родственно «игре» и что в своих играх и животные, и люди всегда воспроизводят и могут воспроизводить только *свой* характер. Отсюда он делал вывод, что и писатель в своих произведениях, играя в жизнь, может воспроизвести только свой собственный общественно-исторический характер. Но если он все же пытается изобразить людей другого общественного положения, а также другой эпохи, то он может при этом только «переодеть» свой характер в разных его «ипостасях» в чужие костюмы, и ученый называл их «перодеетыми образами».

«Эстетическая система Переверзева отличается от всех современных ей литературных концепций прежде всего необычным решением проблемы художественного произведения. Например, творчество Гоголя воспринимается Переверзевым «как тело, своеобразно организованное, со своеобразно организованной психологией, как объективное бытие, выражение которого складывается из материальных элементов стиля и объективно данных образов».

Толкование литературных произведений сопрягается у Переверзева с восприятием их как живых «тел». В искусстве, по Переверзеву, нет ничего, что было бы лишено психологии, поэтому здесь и нет ничего мертвого. Последнее всегда оказывается тождественным живому, и это живое, господствуя в произведении, пронизывает собой все его пространство, все его элементы.

Переверзев игнорирует ту грань, которая отделяет искусство от жизни, от объективного бытия. Художественное произведение объявляется не чем иным, как самим этим бытием. «В основании художественного произведения, – говорит Переверзев, – лежит не идея, а бытие, стало быть, литературоведческое исследование и должно обнаружить не идею, а бытие, лежащее в основании поэтического явления».(...)

В результате отождествления искусства с действительностью Переверзев превращает мифологизированное «бытие» в живое эстетизированное «тело». Разбирая его теорию, и нужно говорить не столько о «теле» вообще, сколько о телесно-вещественном образе, художественном образе. «Бытие» как телесно-вещественная образность и есть предмет изучения онтологической и мифотворческой теории литературы, созданной Переверзевым. «Спецификум, – писал он, – заключается в том, что литература не является системой идей; она всегда является системой образов – и только системой образов. Образ и система образов должны стоять в центре внимания того, кто подходит к изучению литературно-художественных произведений».

Сущность искусства, по Переверзеву, «сводится к воспроизведению свойственной данной форме жизни поведения, которое иначе называется психологией, характером». Этот психологический тип, или характер, пронизывает собой все элементы произведения; они «органически» сращены с ним и потому в произведение входят «только через образ». Теоретическим итогом размышлений Переверзева является, следовательно, выработанное им представление о литературном произведении как живом «теле».

Чтобы понять своеобразие стиля мышления Переверзева, нужно уловить в суждениях ученого постоянно присутствующий момент *перехода, перелива* жизни в искусство, а искусства – в жизнь. Переверзев преподносит жизнь

и произведение искусства в качестве некоего характерологического целого, человеческого характера или психологического типа. Но этот тип, конечно, не только психологическое, но и эстетизированное «тело» и, следовательно, художественный образ. Телесно-вещественный и живой образ же не отделен от живого и материального мира, но, напротив, соединен с ним.

В теоретических построениях Переверзева нельзя понять, где речь идет о жизни, а где о ее эстетическом воплощении. Логика Переверзева, с точки зрения современного научного мышления, необычна. Ее фундаментальным основанием является принцип «все – во всем». Поэтому логические категории в «социально-генетической» теории литературы не имеют четкого содержания, лишены строгих очертаний; они словно тонут и растворяются друг в друге. Такие понятия, как действительность, литературное произведение, художественный образ, эстетическое, социальный тип, психическое, живое, неживое и прочие, нагромождаются друг на друга, одно заслоняет другое. Тут все охвачено текучестью, своеобразной логикой взаимного замещения. По современным понятиям такая логика вряд ли приемлема в качестве инструмента научного познания. В данном случае мы имеем дело с *сущностно-текучим* или *понятийно-диффузным* стилем мышления.

Прямым следствием понятийной диффузности мышления Переверзева было отождествление конструктивных элементов произведения с социально-характерологическим содержанием. «Ткань художественного произведения, – писал литературовед, – складывается не из приемов, а из образов... Объяснить прием – значит понять его... как специфическую черту социального характера, воспроизведенного в искусстве».

Как видим, *черты* характера слиты здесь с формальными принципами (приемами) настолько «органично», что любая попытка их расщепления заведомо обрекается на неудачу. Переверзев-теоретик выступает против всяких попыток структурно-морфологического рассмотрения произведений искусства. Он, следовательно, отвергает *поэтику как науку*. «Погружаться в созерцание формальных элементов произведения..., – пишет он, – значит возвращаться к блаженной памяти семинарской риторики и пиитики». Искусство укоренено в жизни, и поэтому его конструктивные элементы следует рассматривать «неразрывно от их жизненной основы».

«Исторический специфизм» Л.Я. Гинзбург

Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – М., 1997.

«...я выбираю подход, при котором теоретически значимые факты рассматриваются в конкретных исторических процессах. Внимание исследователя может быть сосредоточено на разных уровнях литературного объекта. Но смысловой уровень – это уровень исторический. Ведь, изучая зна-

ки художественной системы, мы прежде всего должны понять то значение, какое они имели для своего творца, то есть понять те культурные, исторические связи, в которых действовал художник. И тогда историческое исследование может совместиться со структурным. (...)

Итак, в искусстве нет восприятия внеисторического, но историзм может быть непроясненным, неосознанным или «замалчиваемым» в силу определенной исследовательской установки. Читатель же всегда делает поправку на историю (...) Услышав неизвестное нам стихотворение, мы прежде всего стремимся узнать его дату и автора, – это необходимо для предварительной *исторической ориентации* восприятия. (...)

Историческая ориентация читателя не равна еще полноте понимания текста. Произведение живет, напряженно живет при разном охвате возбуждаемых им ассоциаций, заложенных в нем значений, поэтических и реальных. Неполный охват изменяет читательское восприятие, но вовсе не отменяет его эстетическую активность, возможность переживания специфической ценности художественного объекта.

Притом не все реальные значения нужны. Бытовые реалии, биографические импульсы могут включаться в художественный ряд, а могут быть эстетически безразличны. Они не переходят тогда поэтический порог; и знание их иногда даже мешает нужному восприятию.

Историческая ориентация восприятия – величина, конечно, переменная. Не должен ли последовательный историзм привести к утрате самого произведения, растворившегося в несходных восприятиях разных эпох, разных социальных групп и литературных направлений, наконец, разных читателей? Литературоведение, казалось бы, непрерывно обращается к фактам психологическим – к художественному познанию, к возбуждению эмоций, к ассоциациям. Произведение искусства практически существует в бесчисленных восприятиях, и нет двух человек, у которых оно вызывало бы полностью совпадающие представления. Между тем очевидно, что ни теория, ни история литературы не могут основываться на учете субъективных психологических реакций. Изучение их, в том числе экспериментальное, само по себе может быть интересной задачей, но нельзя смешивать его с изучением литературы.

История имеет дело с сознанием, но прежде всего с *общим* сознанием, – включая сознание эстетическое. Оно предполагает всеобщность (ограниченную, понятно, временем, социальной средой) многопланых значений, ассоциаций поэтического слова. Историческая общезначимость, обязательность противостоит случайности субъективных реакций; именно она позволяет нам проецировать ассоциативные ходы в само произведение – объект эстетического переживания и исследовательского анализа. Сквозь изменчивую судьбу произведения (первоначальное его значение, которое исследователь раскрывает читателю, его дальнейшие преломления, вплоть до преломления, современного исследователю и читателю) мы познаем эту объективно нам данную структуру в ее теоретических закономерностях».

Эстетика словесного творчества М.М. Бахтина

Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

«Автор – носитель напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его. Изнутри самого героя, поскольку мы вживаемся в него, это завершающее его целое принципиально не может быть дано, им он не может жить и руководиться в своих переживаниях и действиях, оно нисходит на него – как дар – из иного активного сознания – творческого сознания автора. Сознание автора есть сознание сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание, объемлющее и завершающее это сознание моментами, принципиально трансгредиентными ему самому, которые, будучи имманентными, сделали бы фальшивым это сознание. Автор не только видит и знает все, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом *избытке* видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого – как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения. В самом деле, герой живет познавательно и этически, его поступок ориентируется в открытом этическом событии жизни или в заданном мире познания; автор ориентирует героя и его познавательно-этическую ориентацию в принципиально завершеном мире бытия, ценного помимо предстоящего смысла события самим конкретным многообразием своей наличности. Свою завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя – во всяком случае, во всех существенных моментах жизни, – надо ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своей наличностью.

Сознание героя, его чувство и желание мира – предметная эмоционально-волевая установка – со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора. Жизненная (познавательно-этическая) заинтересованность в событии героя объемлетя художественной заинтересованностью автора. В этом смысле эстетическая объективность идет в другом направлении, чем познавательная и этическая: эта последняя объективность – нелицеприятная, беспристрастная оценка данного лица и события, с точки зрения общезначимой или принимаемой за таковую, стремящейся к общезначимости, этической и познавательной ценности; для эстетической объективности ценностным центром является целое героя и относящегося к нему события, которому должны быть под-

чинены все этические и познавательные ценности; эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательно-этическую. Ясно, что моментами завершения уже не могут быть познавательные и этические ценности. В этом смысле эти завершающие моменты трансгредиентны не только действительному, но и возможному, как бы продолженному пунктиром сознанию героя: автор знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном; занять такую позицию и должен автор по отношению к герою.

Чтобы найти так понятого автора в данном произведении, нужно выбрать все завершающие героя и события его жизни, принципиально трансгредиентные его сознанию моменты и определить их активное, творчески напряженное, принципиальное единство; живой носитель этого единства завершения и есть автор, противостоящий герою как носителю открытого и внутри себя не завершимого единства жизненного события. Эти активно завершающие моменты делают пассивным героя, подобно тому как часть пассивна по отношению к общему и завершающему ее целому.

Отсюда непосредственно вытекает и общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою – отношения напряженной вневходимости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой вневходимости, позволяющей собрать *все* героя, который внутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить *до целого* теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны, как-то: полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего и проч., и оправдать и завершить его помимо смысла, достижений, результата и успеха его собственной, направленной вперед жизни. Это отношение изъе­млет героя из единого и единственного объемлющего его и автора-человека открытого события бытия, где он как человек был бы рядом с автором – как товарищ по событию жизни, или против – как враг, или, наконец, в нем самом – как он сам, изъе­млет его из круговой поруки, круговой вины и единой ответственности и рождает его как нового человека в новом плане бытия, в котором он сам для себя и своими силами не может родиться, облекает в ту новую плоть, которая для его самого не существенна и не существует. Это – (...) внев­ходимость автора герою, любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия, участное понимание и завершение события его жизни реально-познавательно и этически безучастным зрителем.

Это (...) отношение глубоко жизненно и динамично: позиция внев­ходимости завоевывается, и часто борьба происходит не на жизнь, а на смерть (...).

«Сочинения Бахтина – в сущности, переживание одной мысли, или *идеи*, на языке героев Достоевского. Эта мысль касается не поэтики и не литературы вообще и не языка. Вырванные из этой мысли «полифония», «амбивалентность» – не более чем слова. С каждым из этих слов спорят. Но дело не столько в них и еще меньше – в приложимости их к описанному материалу. Упреки в обращении с материалом здесь не вполне правомерны, это вообще не филологический, не специалистский подход. Материалу (языку, Рабле, роману или вообще «эстетическому», к которому Бахтин относит, например, 50-й псалом) здесь принадлежит особая роль. Он дает не то чтобы возможность говорить эзоповым языком, но возможность «заземлить» трудновыразимую, слишком вне- или многопредметную мысль, которая несколько успокаивается на каком-то конкретном задании».

Знак – код – текст – культура: структурный метод Ю.М. Лотмана

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

«...предметом исследования будет художественный текст как таковой. Именно специфически художественное значение текста, делающее его способным выполнять определенную – эстетическую – функцию, будет предметом нашего внимания. Это определит и особенности нашего подхода. (...)

Исходным будет такой подход, который ограничится рассмотрением текста произведения «от первого слова до последнего». Этот подход позволит выявить внутреннюю структуру произведения, природу его художественной организации, определенную – порой значительную – часть заключенной в тексте художественной информации. (...)

В основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста. (...)

Понятие структуры подразумевает, прежде всего, наличие системного единства. (...)

Структурные методы присущи большинству современных наук. Применительно к гуманитарным правильнее было бы говорить *о структурно – семиотических методах*. (...)

(...) система не есть текст. Она служит для его организации, выступает как некоторый дешифрующий код, но не может и не должна *заменять* текст как объект, эстетически воспринимаемый читателем. (...)

Отношение системы к тексту в произведении искусства значительно более сложно, чем в нехудожественных знаковых системах. В естественных языках система описывает текст, текст является конкретным выражением системы. Внесистемные элементы в тексте не являются носителями значений и остаются для читателя просто незаметными. (...)

В художественном произведении положение принципиально иное, с чем вязана и совершенно специфическая природа организации произведения искусства как знаковой системы. В художественном произведении *отклонения* от структурной организации могут быть столь же значимыми, как и реализация. (...)

В отличие от нехудожественных текстов, произведение искусства соотносится не с одним, а с многими дешифрующими его кодами. Индивидуальное в художественном тексте – это не внесистемное, а многосистемное. Чем в большее количество дешифрующих структур входит тот или иной конструктивный узел текста одновременно, тем индивидуальнее его значение. Входя в различные «языки» культуры, текст раскрывается разными сторонами. Внесистемное становится системным и наоборот. (...)

(...) отношения текста и системы в художественном произведении не есть автоматическая реализация абстрактной структуры в конкретном материале – это всегда отношения борьбы, напряжения и конфликта».

Егоров, Б.Ф. Структурный метод анализа художественного произведения (Стихотворение Ф.И. Тютчева «Умом Россию не понять...») / Б.Ф. Егоров // Егоров Б.Ф. Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания. – Томск, 2001.

«Окружающий нас мир, включая и творения человека, представляет собой сложные системы, элементы которых дискретны, отделены один от другого и в то же время тесно взаимосвязаны между собой. В системе элемент наряду со своим автономным значением приобретает еще нечто добавочное, что дает ему связи с другими элементами. (...) Структурным анализом назовем умение отделять одну систему от другой и находить в них соответствия, умение выделить в системе дискретные элементы и исследовать их взаимосвязи.

Создатели произведений искусства, типологизируя действительность и оперируя дискретными материалами (рамки, кадры, звуки, слова и т.д.), творят сложную систему, также подлежащую структурному анализу.

Методологическая ограниченность французского структурализма (имманентный, автономный анализ художественного текста, презумпция застывшей синхронности текста) может быть успешно преодолена традиционным отечественным вниманием ко всем «внетекстовым» связям произведения и к диахронии его существования (диахрония творческой истории, с одной стороны, а с другой – читательского восприятия).

Сетования же противников структуральных методов вообще связаны с отрицанием самой сути научного анализа (ибо в любой науке описание объекта схематизирует, обобщает, «обедняет» живое разнообразие объекта) или с наивным представлением о том, что структурализм не может передать индивидуальных особенностей и духовной глубины конкретного произведения. (...)

В структурном анализе выделяются два аспекта: *парадигматический*, когда исследуется сходство и отличие элементов и их связей между собой (общий «знаменатель» нескольких элементов называется *инвариантом*; сами элементы будут тогда *вариантами* этого инварианта), и *синтагматический*, когда исследуется последовательность расположения элементов между собою. Еще больше может быть выделено *уровней* текста, т.е. отдельных слов, из которых каждый представляет собой систему, и элемент такой системы является в свою очередь системой элементов более низкого уровня (и, наоборот, система элементов может быть рассмотрена как один элемент более высокого уровня). Так, в литературном тексте может быть выделено три языковых уровня: синтаксический, морфологический, фонетический, где, например, морфема является системой элементов-фонем и в то же время элементом, а определенная конфигурация из него и ему подобных элементов морфологического уровня составит систему, являющуюся одновременно элементом более высокого уровня, синтаксического.

В случае, если произведение написано стихами, следует учесть еще и три стиховых уровня, которые располагаются параллельно языковым: на фонетическом уровне нужно рассматривать созвучия, паузы, ударения, и т.п. элементы; морфологическому уровню соответствуют стопы, ударные гнезда, полустихья; синтаксическому – соответствуют строки, переносы, а также более крупные образования – строфы.

Над языковыми и стиховыми уровнями возвышаются два содержательных уровня: сюжетно-композиционный и элементы сюжета.

Низший из этого ряда определяется для каждого произведения (или группы произведений) по-своему: элементами сюжета могут выступать ситуация, мотивы, поступки, образы и даже, при детальном анализе, отдельные глаголы (или сказуемые). Определенная конфигурация из таких элементов составляет *сюжетно-композиционный* уровень произведения.

Над текстом располагается уровень *мировоззренческий*, куда входит весь комплекс представлений автора о мире (при литературоведческом анализе с этим уровнем соприкасается и мировоззрение исследователя,

сложно соотноситься в диалектике историзма и идейности с мировоззрением автора произведения).

Между этими уровнями, от фонетического до мировоззренческого, существует иерархическая соподчиненность (нижние подчинены высшим). Градация и иерархия создаются за счет все большей зависимости от метода исследователя, начиная от способов *сегментации* («разрезания» целостного текста на элементы) и кончая синтезирующим анализом: фонетический уровень исследуется наиболее объективировано, наиболее независимо от установок исследователя, а анализ мировоззренческого уровня прежде всего зависит от методологии, от идейной сущности исследователя.

Главный смысл и главное преимущество структурно-системного метода анализа заключается не в разбивке и разрезании на элементы и уровни, а в синтезировании, в соотнесении аспектов и уровней, что освобождает метод от крайностей, от односторонности, как чисто идеологического анализа (при которой забывается своеобразие художественных текстов), так и формалистического внимания к имманентным структурам произведения вне идеологических, мировоззренческих факторов. (...)

(...) структурный анализ помогает связать все аспекты и уровни художественного произведения, осветить совсем, казалось бы, неидеологические уровни мировоззренческими особенностями писателя и, наоборот, многими явлениями чисто грамматического или ритмического порядка объяснить духовный мир художника, те его черты, которые, возможно, и ускользали от взоров прежних исследователей».

Егоров, Б.Ф. Что такое литературоведческий структуральный анализ? / Б.Ф. Егоров // Егоров Б.Ф. Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания. – Томск, 2001.

«Ныне структурализм, бесспорно, уже утвердился в жизни как научный метод, проник в различные отрасли знания. Появились даже целые школы и группы структуралистов-литературоведов. Так, в бывшем Советском Союзе сформировались по крайней мере две группы: московская и тартуская. Московская, в лице таких наиболее известных представителей, как Вячеслав Иванов, Владимир Топоров, Борис Успенский, воспитанная в основном на идеях Р. Якобсона, отличается ярко выраженным *лингвистическим* характером; для москвичей типичен детальный, скрупулезный анализ грамматических, языковых элементов художественного текста (иногда – и ритмических элементов), даже если этот анализ «не интересен» для «чистого» литературоведа (а он не интересен тогда, когда не даст прямого выхода в не-грамматические уровни или, по крайней мере, тогда, когда при анализе нет соотнесения уровней – об этом речь ниже). Московские структуралисты, как правило, люди большой эрудиции, дают образцы широких и глубоких интерпретаций текстов, в том числе и соотнесений самых раз-

личных уровней. Но будучи в основном лингвистами, они могут предложить и анализ сугубо лингвистического плана, имманентного, автономного по отношению к внеязыковым уровням и элементам.

Тартуская школа (Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, И.А. Чернов, автор этих строк) возникла в кругу литературоведов.

Используя замечательные достижения лингвистического структурализма, тартуанцы тем не менее главный акцент делают на соотношении языковых и внеязыковых уровней текста и на соотношении текста с внетекстовыми структурами (эстетические и этические концепции, быт, социально-политический фон и т.д.)».

Кеpeci, Б. Знак, смысл, литература / Б. Кеpeci // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977.

«Ю. Лотман и его коллеги с позиций семиотики рассматривают культуру как единое целое.

По мнению Лотмана, культура – это унаследованная информация, которую человеческие общества накапливают, сохраняют и передают дальше. (...) Следовательно, факты истории культуры можно анализировать (...) как систему общественных кодов, которые для воспринимающего превращают информацию в знаки. (...) он стремится выявить типологию культур, пользуясь при этом тремя способами: 1) описывая различные типы культурных кодов, которые составляют «языки» культур; 2) выявляя универсальные знаки человеческой культуры; 3) наконец, приводя к единой системе основные типологические характеристики и универсальные элементы общей структуры человеческой культуры. (...) Основным элементом культуры, по Лотману, – текст, который немислим без отправителя и получателя. Его место в культуре определяет соотношение всех потенциальных текстов. Поэтому в анализе можно использовать следующий метод: 1) учитывать все возможные тексты, 2) исследовать данный текст на уровне крупных семантических блоков, 3) в синтаксическо-семантической структуре предложений, 4) на уровне слов, 5) на уровне фонемных групп, то есть слогов, 6) а также на уровне фонем. (...)

Лотман, когда он анализирует художественные произведения, подчеркивает их роль в передаче информации до такой степени, что обращается с ними как с определенными моделями действительности. По мнению Лотмана, проводником действительности является язык художественного произведения, который не идентичен разговорному языку. (...)

Лотман прилагает много усилий к тому, чтобы определить место текста и так называемых вторичных моделирующих систем в общей теории культуры; при этом он исходит из того, что некие философские и эстетические понятия сами собой находятся в полном соответствии с действительностью(...).

Лосев, А.Ф. Терминологическая многозначность в существующих теориях знака и символа / А.Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982.

«Намеренное избегание философского анализа и перенасыщенность термином «знак» вносят во все эти, часто весьма ценные и глубокие, исследования односторонность, в результате которой многие литературоведы чересчур поспешно снижают значимость тартуских исследований и не хотят учитывать того большого вклада в науку, который в них содержится. То, что в художественном произведении изучение знаковой области весьма полезно и даже необходимо, это признают все. Но когда оказывается возможным думать, что в художественном произведении вообще ничего, кроме знаков, не существует, то многие начинают – без достаточного основания – смущаться и не отдавать необходимой здесь дани справедливости.

(...) при ограничении области и при условии философско-диалектического сведения (...) противоречий в одно целое можно избежать терминологической и понятийной путаницы. А по большей части в этих тартуских исследованиях вовсе не содержится никакой формалистической путаницы и никакого терминологического разнобоя».

Гаспаров, М.Л. «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотмана: 1960 – 1990-е годы / М.Л. Гаспаров // Лотмановский сборник. Выпуск 1. – М., 1995.

«Практика таких анализов (...) вошла у нас в обычай (...) в 1960-е годы. В основе ее лежали, конечно, упражнения вузовских лекторов, для наглядности предлагавшиеся студентам; прежде они замыкались в стенах семинаров, теперь выплеснулись в печать. Это был прогресс, следствие хрущевской оттепели. До этого, в эпоху догматического литературоведения, единственной отдушиной из мира идейного содержания были книги под заглавием «Мастерство Пушкина» (или Островского, или Маяковского), где показывалось, какими художественными особенностями писатель доносит до читателя это свое идейное содержание. (...) По сравнению с этим анализы отдельных стихотворений, конечно, были достижением: на маленьком поле одного стихотворения идейное содержание отступало назад, а его средства-носители выдвигались вперед и даже – у хороших аналитиков – складывались в структуру. Лотман здесь сделал последний шаг: понятие структуры, в которую складываются все элементы стихотворения, от идейных деклараций до дифференциальных признаков фоном, стало у него основным. Структурность – первый признак его анализов, отличающий их от попыток предшествующего времени.

Между тем за рубежом складывался другой тип монографического анализа стихотворения – тоже структурный, но не такой, как у Лотмана. Это разборы Р. Якобсона по грамматике поэзии, начинающиеся тоже около

1960 г. Они демонстративно равнодушны ко всему, что у нас называлось содержанием, и сосредоточены на расположении дифференциальных признаков фонем, падежей, глагольных форм и т.д. в стихотворном тексте. Именно на расположении, симметричном и антисимметричном: получающиеся узоры этого расположения и служат, по Якобсону, возбудителями эстетического наслаждения. Структуры, выявляемые Якобсоном, принципиально статичны: симметрия существует лишь в статике, недаром сверстник Якобсона Тынянов в своем учении о сукцессивности в стихе относится к этому понятию скептически. Лотман здесь решительно следует не за Якобсоном, а за Тыняновым: понятие структуры у него динамично, в этой динамике и порождается эстетическая действенность стихотворения. Динамичность – второй признак его анализа, отличающий его от других структуралистских опытов.

В чем заключается эта динамика? В том, что текст стихотворения представляет собой поле напряжения между нормой и ее нарушениями. Читательские ожидания ориентированы на норму, и подтверждение или неподтверждение этих ожиданий реальным текстом стихотворения ощущается как эстетическое переживание. (...) При этом, разумеется, нормы разных эпох не одинаковы. (...) Отсюда третий (но не последний) признак лотмановского анализа текста – историзм, соотнесение каждого явления, наблюдаемого в стихотворении, с его историческим фоном.

Возникает противоречие. С одной стороны, структурный анализ – это анализ не изолированных элементов художественной системы, а отношений между ними. С другой стороны, оказывается, что для правильного понимания отношений необходим предварительный учет именно изолированных элементов. (...) С одной стороны, заявляется, что анализ поэтического текста замкнут рамками одного стихотворения и не отвлекается ни на биографический, ни на историко-литературный материал. С другой стороны, язык стихотворения оказывается понятен только на фоне языка эпохи. (...) Это противоречие, но объяснимое. Эстетическое ощущение художественного текста зависит от того, находится ли читатель внутри или вне данной поэтической культуры. Если внутри, то читатель раньше улавливает поэтическую систему в целом, а уж потом – в частностях. (...) Если вне, то, наоборот, читатель вынужден сперва улавливать частности, а потом конструировать из них свое представление о целом. А находимся ли мы еще внутри или уже вне пушкинской поэтической культуры? Это смотря какие «мы». Каждый из нас воспринимает Пушкина на фоне других прочитанных им книг: соответственно, у ребенка, у школьника, у образованного взрослого человека и, наконец, у специалиста-филолога восприятие это будет различно. (...)

На языке структуральной поэтики сказанное формулируется так: «прим в искусстве проецируется, как правило, не на один, а на несколько фонов» читательского опыта. Можно ли говорить, что какая-то из этих про-

екций – более истинная, чем другая? Научная точка зрения на это может быть только одна – историческая. Филолог старается встать на точку зрения читателей пушкинского времени только потому, что именно для этих читателей писал Пушкин. Нас он не предугадывал и предугадывать не мог. Но психологически естественный читательский эгоцентризм побуждает нас считать, что Пушкин писал именно для нас, и рассматривать пушкинские стихи через призму идейного и художественного опыта, невысказанного для Пушкина. Это тоже законный подход, но не исследовательский, а творческий: каждый читатель создает себе «моего Пушкина», это его индивидуальное творчество на фоне общего творчества человечества – писательского и читательского.

На этом не стоило бы и останавливаться, но в последние десятилетия граница между научно-объективным и творчески-произвольным подходом в литературоведении стала размываться. Ю.М. Лотман начинал работу в эпоху догматического литературоведения – сейчас, наоборот, торжествует антидогматическое литературоведение, постструктурализм или деструктивизм. Цель историка – чтение текста на фоне читательских ожиданий времени автора. Цель нового литератора – чтение на фоне собственных читательских ожиданий, то есть на фоне последней полюбившейся книги. (...)

Этой нарцисстической филологии Ю.М. Лотман всегда был чужд. Он писал: «Восприятие художественного текста – всегда борьба между слушателем и автором». В этой борьбе Юрий Михайлович однозначно становился на сторону автора: историческая истина была ему дороже, чем творческое самоутверждение. Это – позиция науки в противоположность позиции искусства. Поэтому четвертый и главный признак лотмановского анализа поэтического текста – это его научность. (...) В истории нашей культуры 1960-1990-х гг. структурализм Ю.М. Лотмана стоит между эпохой догматизма и эпохой антидогматизма, противопоставляясь им как научность двум антинаучностям».

Гаспаров, М.Л. Семиотика: взгляд из угла / М.Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. Записи и выписки. – М., 2000.

«Казалась ли эта школа эсotericической ложей или просветительским училищем? И то и другое. (...) Бывают эпохи, когда и просветительство остается заботой столь немногих, что их деятельность кажется эсotericической причудой. (...)

Философского обоснования методов не было, слово «герменевтика» не произносилось. Ю.И. Левин справедливо писал, что это была реакция на то полководье идеологии, которое разливалось вокруг. (...) Философские обоснования обычно приходят тогда, когда метод уже отработал свой срок и перестал быть живым и меняющимся. Видимо, это произошло и со структурализмом».

«Гартуская школа Ю.М. Лотмана и его друзей стала – за долгие десятилетия – первым научным *направлением*, научной школой в строгом смысле этого слова. С четким формализмом терминологии, со своим собственным, постоянно обновляемым *языком* и формой *мышления*, с ясным очерчиванием тех вопросов и тех ответов, смысл которых составляет... смысл понятия *Школа*. Это была та амальгама научного и человеческого содружества, которая в чем-то граничит с рыцарским Орденом мысли, или (и) с игрой в такой Орден. Отсутствие таких школ стало настоящим культурным бедствием. Вне жесткой кожуры школьного «Мы» невозможно созревание самостоятельного «Я», невозможно реальное собеседничество, остается иссушенный «академизм». Как цыпленок созревает в яйце, так в группе, в школе, в научном направлении только и может созреть личность, далее драматически ломая оболочку школы и направления. (...)

(...) для всего творчества Ю.М. Лотмана были характерны два полюса. Первый полюс: постоянное углубление в формальную структуралистскую терминологию, обнаружение единой, но постоянно перестраиваемой формальной матрицы, принципиально *отделенной* от художественной материи. И – *второй полюс*: упорное и целосознанное *сопротивление материала*, поразительная густота, неповторимость, «смачность», радость художественных *деталей*, которые не только не подчиняются «своей» формальной схеме, но постоянно живут преодолением заданного схематизма. И дело здесь не только в личных особенностях таланта Ю.М. Лотмана, соединяющего поразительную точность стилистического видения, умения осознать неповторимость каждой художественной детали и – одновременно – охлажденную остраненность семиотической схематизации. Дело в самой концепции.

Семиотика в редакции Ю.М. Лотмана предполагает, что *стилистика* жизни, поведения, исторического движения (1) и *стилистика* собственно художественного слова (вторичной семиотической системы) (2) – постоянно предполагают и... опровергают друг друга, образуют сложную *семиотику речевого двуязычия* (стиль поведения – стиль «стиля»). Это именно то двуязычие, в котором культура не тождественна сама себе, выходит за однозначный схематизм *значений*. (...) Произведение анализируется Лотманом не столько одно-векторно, последовательно, от первой строфы – до строфы последней, сколько во встречном векторном движении: от *начала* – к окончанию; от *последнего* поэтического выдоха – к исходному началу. (...) Произведение понимается как пространственно-временной «интервал» (ср. Эйнштейн), то есть в современном осмыслении одновременного – но разнонаправленного – соавторства: автор – читатель – автор. (...)

(...) Ю.М. Лотман, особенно в последних своих работах, всегда сдвигал семиотику на ту *грань*, где она уже не может срабатывать, где она должна оправдать и осуществить себя... *отказом* от всех своих исходных понятий (знак, значение, код, означаемое, означающее, информация и т.д.). Точнее, их *трансформацией* («взрывом»). Исследование динамических семиотических систем приводит Ю.М. Лотмана к выводу, что смысл языка – во всех его определениях – это *формирование новых* сообщений. Даже самая простая *трансляция* однозначной информации в основе своей есть составной момент *преобразования* информации, формирование *нового* слова, новой мысли, нового контекста. Решающим моментом такого сдвига семиотики в сферу ее коренной трансформации является – по Лотману – идея *двуязычия* каждого, даже самого нормативного языка. Здесь царит закон *перевода*. Реально (или мысленно) язык всегда ориентирован на перевод с одного языка знаков и обозначений – на иной, столь же органичный язык. В первую очередь – с языка *вербального* на язык *иконический*, и – обратно. Но при любом самом точном обратном переводе возникает иной *текст*, новое сообщение. Пока существует язык, в нем существуют и взаимопредполагают друг друга неадекватные, *различные*, остраненные системы значений».

«Поэтика Бога»: семиотический метод Вяч. Вс. Иванова

Иванов, Вяч. Вс. Нечет и чет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем / Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 1999.

«Основы функциональной асимметрии мозга передаются генетическим кодом и вместе с тем служат внутри каждого члена общества нейропсихологической основой для продолжения культуры. Двоичный принцип, обнаруживаемый в организации человеческого мозга, связан с выделением правой руки как главной в эволюции человека. Одно из полушарий мозга – у правшей и части левшей левое – управляющее звуковой речью, стандартными символами, логическими умозаключениями и счетом, по своему происхождению оказывается моложе, чем другое полушарие (обычно правое), связанное главным образом с переработкой новых, в частности, музыкальных и зрительных или пространственных образов. Время появления человеческого звукового языка, развития особых функций ведающего им (левого) полушария и управляемой им (правой) руки определяет важнейший рубеж в развитии *Homo Sapiens Sapiens* (современного человека).

Человек рано начал осмыслять асимметрию, лежащую в основе его строения, и проецировать ее на строение всего общества. Во всех ранних или архаичных человеческих обществах структура ритуалов и мифов оп-

ределялась набором основных двоичных противоположностей, таких, как различие левой и правой руки или стороны, нечета и чета. (...)

Одной из основных проблем философской антропологии нашего века является диалог. (...) В обычном диалоге участвуют двое людей. Но их число может и увеличиваться, как в диалогах Платона. (...) Наряду с обычным разговором между двумя людьми и только еще начинающимся диалогом между людьми и компьютерами, в книге рассматривается обмен информацией между двумя цивилизациями. Изучается и такой гипотетически возможный случай, когда одна из них оказывается неземной».

«Связь времен»: истолкование культуры в работах Д.С. Лихачева

Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – 3-е изд. – М., 1979.

«Что собой представляет (...) закон цельности изображения? Он действует с одинаковой неукоснительностью как в древнерусском изобразительном искусстве, так и в древнерусской литературе. Древнерусский художник до XVII в. никогда не изобразит в своем произведении какой-либо существенный объект не полностью, частично. Изобразить дерево так, чтобы часть его оставалась за пределами изображения, невозможно для древнерусского художника. Поэтому он предпочтет сократить его размеры, но уместит его полностью. Лик человека или его фигура до пояса сверху (в ее «чистой», по средневековым представлениям, части) представляет собой известную цельность, и они поэтому могут быть изображены на иконе отдельно, но нельзя себе представить изображение человека или человеческого лица, срезанное рамкой иконы по вертикали или горизонтали. Объект изображения может быть представлен только целиком.

Средневековый художник стремился изобразить предмет во всей его данности. Он ставил человека фасно, чтобы были ясно видны обе его симметричные стороны: две руки, обе половины лица... Иллюзионистическое изображение человеческой фигуры в случайном повороте, в случайном положении и в случайных границах на ранних этапах развития древнерусского искусства не удовлетворяют художника. Громадным шагом вперед по пути к более точному изображению действительности было появление в XIV в. профильных изображений (...), передающих движение.

Средневековый художник стремился изобразить предмет развернутым во всех его существенных деталях. Крышка стола показывалась сверху, чтобы были видны все лежащие на нем предметы. Показывались по возможности все ножки стола. Художнику приходилось сокращать размеры и число отдельных предметов, чтобы уместить их целиком. Так, например,

здание на иконе могло быть и меньше и в рост человека. Листва на дереве изображалась не в виде общей кроны, а по отдельности каждый листок и количество этих листков сокращалось иногда до двух-трех. Средневековая живопись не оставляла ничего, что приходилось бы домысливать зрителю за пределами изображения. Изображаемое целиком уместилось на изображении. Иное дело – живопись нового, «послевозрожденческого» времени, когда рама картины как бы выхватывала из мира лишь его часть, пусть самую важную, но отнюдь не замкнутую и не ограниченную в себе.

То же мы видим и в древнерусской литературе. Здесь также действует закон цельности изображения. В древнерусских литературных произведениях нет ничего, что выходило бы за пределы повествования, как в иконах нет ничего существенного, что выходило бы за пределы «ковчежца» иконы – ее рамки. В изложении отобрано только то, о чем может быть рассказано полностью, и это отобранное также «уменьшено» – схематизировано и уплотнено. Древнерусские писатели рассказывают об историческом факте лишь то, что считают главным, согласно своим дидактическим критериям и представлениям о литературном этикете. Факт, о котором рассказывается, схематизируется в пределах, необходимых, чтобы лучше быть воспринятым читателем, лучше запомниться. Деталь изображается не такой, какой она была в действительности, со всеми ее случайными чертами, а так, чтобы лучше быть воспринятой в ее целостности читателем – как геральдический знак, эмблема описываемого объекта.

Древнее искусство в большей степени символизирует и сигнализирует, чем показывает и живописует. Некоторые события как бы заново инсценируются, драматизируются диалогами, домысливаются объяснениями. Все это делается для того, чтобы не оставить ничего за пределами повествования, сделать объект повествования абсолютно ясным. Объект повествования «замкнут», довлеет самому себе».

«Разумение настоящего»: метод *мудрости* С.С. Аверинцева

Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – М., 1997.

«В первой строке «Илиады» стоит слово «воспой»:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...

В первой строке «Одиссеи» стоит слово «скажи»:

Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который...

Гомерова муза – не премудрая богиня египетского дома писцов; ей и ее людям – Демодок, и Фемию, и самому автору – пристало губами и горта-

нию, живым голосом «петь» и «говорить» о предмете стихов. Нас сейчас не может занимать вопрос о реальности, стоявшей за этим способом выражаться, – о пении аэдов или рецитации рапсодов, о путях перехода от устного эпоса к фиксированному тексту поэм. Для нас важно совсем другое: внутри гомеровской традиции упоминание письменных принадлежностей и работы с ними может быть только диссонирующим, снижающим, пародийным. (...)

Но вот перед нами византийское стихотворение VII в., которое может быть названо «песнью» в очень конкретном и буквальном смысле слова, отнюдь не метафорически: его не читали глазами, его пели и воспринимали на слух. (...) Это короткий гимн по случаю спасения Константинополя от осадивших его полчищ аварского хана. (...) В начале гимна олицетворенный Константинополь обращается к Богородице и заявляет, что во славу ей *«записывает»* роднее (...) свои победные благодарения. (...) Не «произносит», не «воспевает», а «записывает». (...) Что же происходит? Метафора и реальность поменялись местами. (...) С точки зрения античных авторов и позднейших подражателей античности, фигура писца неоспоримо благороднее фигуры певца, почему воспевание песни призвано служить облагораживающей метафорой для «чернильного» литературного труда; здесь же, напротив, изготовление мемориальной надписи на камне ощущается как образ более возвышенный, более импонирующий, нежели бытовая реальность поющего народа, а потому представляемый вместо этой реальности. (...)

В древнееврейской культуре из века в век вызревает специфическое для нее и определяющее для средневековья представление о священной книге, «священном Писании», как о центральной святыне и мере всех вещей, ради которой «и мир сотворен». Все буквы сакрального текста пересчитаны, и каждая может иметь таинственное значение. Но и в других ближневосточных культурах, не знающих монотеизма и монотеистической идеи абсолютного «откровения», труд писца и премудрость книжника получают религиозный ореол. (...)

Греческая культура покоилась на иных предпосылках. Свободный гражданин свободного полиса, с детства умея читать и писать, не становился «писцом». (...) По своему решающему самоопределению он оставался гражданином среди граждан, воином среди воинов, «мужем» среди «мужей». Пластический символ всей его жизни – никак не согбенная поза писца, осторожно и прилежно записывающего цареву слово или переписывающего текст священного предания, но свободная осанка и оживленная жестикаляция оратора. В ближневосточных деспотиях особую весомость и полноценность имело написанное слово («канцелярщина»); но в афинском Народном собрании, в Совете, в демократическом суде присяжных судьбу государства и судьбу человека могло решать только устное слово. У афинян была даже богиня «убеждающей» силы устного слова – Пейфо».

«Серьезное обсуждение трудов Аверинцева, как мне кажется, должно начинаться с попытки уловить *метод* его работы – что очень непросто. Потому что то, с чем мы остаемся после чтения его вещей, – не столько конкретные результаты, которые можно дальше деловито «использовать», но некоторый *метод* видеть, понимать и сообщать свое понимание. Мы получаем от Аверинцева не новые объекты (смыслы, факты и т.п.), но новое зрение. В этом его воздействие подобно воздействию художника (...): с той разницей, что зрение, на которое он воздействует, не физическое, но умственное. (...)

Метод Аверинцева не перестает быть дедуктивным, и спуск к конкретному начинается с высоты очень общих смыслов, какими обычно предметный филолог не располагает – или не привлекает их к конкретной профессиональной работе с данным автором или данным сочинением, оставляя их в области собственной частной читательской жизни. Я имею в виду философские, богословские, общечеловеческие предпосылки. Бедность этого глубинного или вершинного уровня во многих филологических проектах (у «формалистов», например, которые в последнее время опять вспоминаются как образец филологической виртуозности) становится очевидной именно после чтения Аверинцева. (...) У этого метода нет простой разгадки, которая обычно содержится в самом названии очередной «школы»: структурализм, формализм, социологизм, деструктивизм. У него нет терминологического инструментария, по которому мы сразу узнаем партийность исследователя. У него нет формализованной процедуры работы с текстом, которой можно обучить и затем «применять» к новым предметам. У него нет ключевых слов, таких, как «диалог», «полифония» и т.п. *У него есть язык.* (...) И вот – язык Аверинцева, богатейший и просмотренный до этимологических корней, ясный и ответственный, несущий в себе память множества употреблений, стилистически точный, учеными варваризмами и неожиданными вспышками «последних слов» выводящий за язык, как это может делать только слово поэтов или вдохновенных проповедников... Кроме того, язык, не слепой к себе, успевающий подхватить и обсудить собственные употребления... Все названное относится более или менее к словарию, но язык – это и синтаксический строй, и ритм фразы, и периода... В письме Аверинцева поражало долгое синтаксическое дыхание (...) – а «длинный» синтаксис сам по себе много о чем говорит! – о даре равновесия, прежде всего (...): за гранью такого равновесия начинается агрессивная атака на читателя или бормотанье про себя; о *взвешенности* сообщения. (...)

Общий герменевтический метод Аверинцева, к чему бы он ни прилагался, имеет в виду погружение в ту глубину, где простейшим дихотомиям не принадлежит ни первое, ни последнее слово. Не первое – потому что

в них проецируется что-то более раннее, общее, третье. Не последнее – потому что в энергии их контраста заключено их будущее или возможное сопряжение, живая гармония. Представление о гармонии здесь чрезвычайно далеко от расхожего, имеющего в виду что-то вроде мутного компромисса, отбрасывания «крайностей»: это сопряжение полярных начал в их чистоте и неуступчивости, игра сопряженных, но не слившихся начал. Именно поэтому «золотая середина» ответственного понимания оказывается такой многоцветной в сравнении с монотонностью последовательного выбора одного из двух. (...) Золото этой середины – динамическая неисчерпаемость значения. Такой неисчерпаемости отвечает понимание, а не толкование. Отношение понимания продолжает текст, тогда как истолкование неизбежно редуцирует его – обрывает, если не отменяет. (...) Недаром вообще любимый исследовательский сюжет Аверинцева – встреча. (...) Встреча контрастных традиций, времен, возможностей. Быть может, перекресток, скрещение путей – такой же сквозной символ мысли Аверинцева, как «лесные тропы», *Holzwege*, – мысли Хайдеггера. В самом письме Аверинцева встреча реализуется как одновременная работа образного и понятийного слова, аналитического рассмотрения вещей и созерцания их целого, прояснения их – и очерчивания той зоны темноты, которая должна остаться в них темной».

Седакова, О. Слово Аверинцева / О. Седакова // Континент. – 2004. – №119.

«Слово, которое он предлагает, имеет в виду некое радикальное возражение и не пытается заставить недоверяющего ему молчать.

Это слово можно назвать *новой апологетикой*. Аверинцев ведет свой разговор о смысле и смыслах, свою защиту слова перед новым вызовом времени: это, по его определению, уже не неверие во все трансцендентное, как бывало в классическом позитивизме, а «неверие в слово как таковое, вражда к Логосу». Он продолжает разговор об «иерархических априорностях» с «современным человеком», который хочет начинать все с чистого листа, без малейших априорностей, и которому самый намек о каких бы то ни было иерархиях внушает отвращение. Говорить убедительно с таким человеком можно только в том случае, если ты принимаешь его позицию всерьез, если ты признаешь ее определенную правомочность: те, кто с позиции «вечных ценностей» просто призывают громы небесные на нигилистов, не говорят ничего. Это не слово, а «слова, слова, слова». Да и само их обладание этими «вечными ценностями» вполне законно ставится под вопрос.

Новизна слова Аверинцева – и его мысли, и его чувства, поскольку это одно (то, что в нас воистину *понимает*, – не рассудок, а «сердце человеческое», как много раз он повторял), – эта новизна не ощущается теми, кто привычно ищет нового на знакомых путях: именно там, где постмодернизм

объявил исчерпанность всякой новизны (и в этом несомненно прав). Другую новизну Аверинцев обнаруживает там, где менее сочувственный взгляд видит лишь рутинный консерватизм. (...)

Нам еще долго нужно обдумывать слово Аверинцева, и это совсем не просто – уже потому, что оно никогда не выражается в форме мировоззренческой беллетристики, привычной форме русской религиозной мысли: оно заключено в конкретных филологических трудах, в том, как Аверинцев читает Вергилия и Нарекаци, Вяч.Иванова, Мандельштама и Царя Давида, Плутарха и Сирина, Жуковского и Лафонтена. (...) В том, наконец, как он читает Новый Завет. В том, как он читает «знаки времени».

(...) я хочу сказать, собственно, не о прозорливости Аверинцева, а о его общем герметическом методе. О методе *мудрости* – библейской Софии Премудрости Божией, которой он посвятил столько чудесных размышлений и о которой сказано, что она «дух человеколюбивый». О парадоксальном качестве этой мудрости: одновременно глубокой, сердечной вовлеченности в происходящее – и трезвой отрешенности от него. Эта мудрость отвечает собеседникам Аверинцева – древним авторам и непосредственным предшественникам – опытом двадцатого столетия, его страданием и терпением и новым знанием о том, как выбирается верность. В этом, говоря совсем обобщенно, я и вижу ответ Аверинцева времени и традиции, его новое слово, продолжающее историю «здравой русской мысли».

**ТЕМЫ СООБЩЕНИЙ И КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ.
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА
ДЛЯ ПОДГОТОВКИ СООБЩЕНИЙ И ВЫПОЛНЕНИЯ
КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ**

1. Смысл произведения в понимании Андрея Белого.

Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х т./ А. Белый. – М.,1994; Ермилова, Е.В. Теория и образный мир русского символизма / Е.В. Ермилова.– М.,1989; Минц, З.Г. Поэтика символизма / З.Г. Минц. – СПб., 2000.

2. «Воля к цельности» и «чувство жизни» в ранних работах Б.М. Эйхенбаума.

Гинзбург, Л.Я. Проблема поведения. *Б.М. Эйхенбаум* / Л.Я. Гинзбург / Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. – Л.,1989. – С.352-357; Чудакова, М. Страницы научной биографии Б.М. Эйхенбаума / М. Чудакова, Е. Толес // Вопросы литературы.– 1987.– №1.– С.128-162.

3. Вопросы теории литературы в работах Б.В. Томашевского.

Левкович, Я. Борис Викторович Томашевский / Я. Левкович // Вопросы литературы.– 1979.– №11.– С.201-219; Фридендер, Г.М. Б.В. Томашевский – теоретик литературы / Г.М. Фридендер // Русская литература.– 1990.– №4.– С.176-188.

4. Принципы методологии точного литературоведения в работах Б.И. Ярхо.

Гаспаров, М.Л. Работы Б.И. Ярхо по теории литературы / М.Л. Гаспаров // Труды по знаковым системам. Вып.4. – Тарту,1969.; Ярхо, Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) / Б.И. Ярхо // Контекст-1983. – М.,1984.– С.197-236.

5. Московский лингвистический кружок и его роль в истории формализма.

Баранкова, Г.С. К истории Московского лингвистического кружка: Материалы из рукописного отдела Института русского языка / Г.С. Баранкова // Язык. Культура. Гуманитарное знание: Научное наследие Г.О. Винокура и современность. – М., 1999; Сюжет в кинематографе. По материалам Московского лингвистического кружка // Литературное обозрение.– 1997.– №3. – С.81-84; Томашевский и Московский лингвистический кружок // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 422.– Тарту,1977.

6. В чем заключается критика формализма в работах М.М. Бахтина и П.Н. Медведева?

Медведев, П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику / П.Н. Медведев. – М.,1993; Медведев, П.Н. Формализм и формалисты / П.Н. Медведев. – Л.,1934; Эрлих, В. Русский формализм: история и теория / В. Эрлих. – СПб.,1996.

7. Психоанализ в русском литературоведении.

Аверинцев, С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1970. – №3. – С.113-143; Гугнин, А. Психоанализ и литература. Зигмунд Фрейд – повторение пройденного? / А. Гугнин // Вопросы литературы. – 1990. – №8. – С.150-160; Ермаков, И.Д. Исповедь в творчестве / И.Д. Ермаков // Новое литературное обозрение. – 1995. – №11. – С.56-75; Зеленский, И.Д. Психоанализ в литературоведении / И.Д. Зеленский // Советская библиография. – 1990. – №6. – С.101-103; Красноглазов, А. Психоанализ и русская литература / А. Красноглазов // Вопросы литературы. – 1992. – Вып.3. – С.332-351; Осипов, Н. О футуристах, etc / Н. Осипов // Вопросы литературы. – 2004. – №2. – С.137-139; Прохорова, Н. Литературоведческая деятельность Н.Е. Осипова (К истории русского психоаналитического литературоведения) / Н. Прохорова // Вопросы литературы. – 2004. – №2. – С.111-136; Фрейд, З. Достоевский и отцеубийство / З. Фрейд // Вопросы литературы. – 1990. – №8. – С.167-181; Фрейд, З. Поэт и фантазия / З. Фрейд // Вопросы литературы. – 1990. – №8. – С.160-167.

8. Каковы основные принципы метода литературной герменевтики?

Бонецкая, Н.К. М. Бахтин и идеи герменевтики / Н.К.Бонецкая // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб., 1995. – С.32-42; Герменевтика: История и современность. – М., 1985; Цурганова, Е.А. Два лика герменевтики / Е.А. Цурганова // Российский литературоведческий журнал. – 1993. – №1; Шлет, Г.Г. Герменевтика и ее проблемы / Г.Г. Шлет // Контекст. Литературно-теоретические исследования. – М., 1992.

9. В чем заключается критика концепции Д.Н. Овсяннико-Куликовского Л.С. Выготским?

Осьмаков, Н.В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д.Н. Овсяннико-Куликовский / Н.В. Осьмаков. – М., 1981; Сухих, С.И. Психологическое литературоведение Д.Н. Овсяннико-Куликовского / С.И. Сухих // Лекции по истории русского литературоведения. – Н.Новгород, 2001.

10. Каково значение концепции А.Н. Веселовского для «морфологического» метода В.Я. Проппа?

Сухих, С.И. Историческая поэтика А.Н. Веселовского / С.И. Сухих // Лекции по истории русского литературоведения. – Н.Новгород, 2001; Шайтанов, И. Классическая поэтика неклассической эпохи. Была ли завершена «Историческая поэтика»? / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2002. – №4. – С.82-135.

11. В чем заключается критика концепции А.Н. Веселовского в «генетическом» исследовании О.М. Фрейденберг?

Шайтанов, И. Классическая поэтика неклассической эпохи. Была ли завершена «Историческая поэтика»? / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2002. – №4. – С.82-135; Полякова, С.В. Из истории генетического метода / С.В. Полякова // Литературное обозрение. – 1994. – №7-8. – С.13-20.

12. В чем заключается критика концепции А.А. Потебни в «генетическом» исследовании О.М. Фрейденберг?

Бибихин, В. В поисках сути слова. Внутренняя форма у А.А. Потебни / В. Бибихин // Новое литературное обозрение. – 1995. – №14. – С.23-34; Минералов, Ю. Теория словесности А.А. Потебни / Ю. Минералов // Вопросы

литературы. – 1990. – №11-12. – С.332-344; Пресняков, О.П. Литературоведение и филология в научном наследии А.А. Потемби / О.П. Пресняков // Контекст-1977. – М.,1978. – С.105-141.

13. Каковы основные принципы типологического метода изучения литературы в работах Г.А. Гуковского?

Дзядко, Ф. «Карманная история литературы»: к поэтике филологического текста Г.А. Гуковского / Ф. Дзядко // Новое литературное обозрение. – 2002. – №3(55). – С. 66-76; Долиннипа, Н.Г. Отец / Н.Г. Долина // Аврора. – 1974. – №9; Долотова, А.М. Воспоминания о Г.А. Гуковском / А.М. Долотова // Литературное обозрение. – 1994. – №7-8. – С. 20-28; Макогоненко, Г. Григорий Александрович Гуковский / Г. Макогоненко // Вопросы литературы. – 1972. – №11; Маркович, В. Концепция «стадиальности литературного развития» в работах Г.А. Гуковского 1940-х годов / В. Маркович // Новое литературное обозрение. – 2002. – №3(55). – С. 77-105; Новые материалы о Г.А. Гуковском. К 50-летию со дня смерти. Публикация и примечания Д. Устинова // Новое литературное обозрение. – 2000. – №4(44). – С. 159-192; Серман, И. Пути и судьба Григория Гуковского / И. Серман // Новое литературное обозрение. – 2002. – №3(55). – С. 54-65.

14. Путь Пушкина к прозе в концепциях Б.М. Эйхенбаума и В.Ф. Переверзева: сравнительный аспект.

Раков, В.П. О специфике литературной теории В.Ф. Переверзева / В.П. Раков // Филологические науки. – 1982. – №4. – С. 73-75; Чудакова, М., Страницы научной биографии Б.М. Эйхенбаума / М. Чудакова, Е. Тодес // Вопросы литературы. – 1987. – №1. – С. 128-162.

15. Социологическая поэтика в концепциях П. Сакулина и В. Фриче.

Минералов, Ю.И. Вступительная статья / Ю.И. Минералов // Сакулин П.Н. Филология и культурология. – М.,1990; Николаев, П. Павел Никитич Саккулин / П. Николаев // Вопросы литературы. – 1969. – №4; Раков, В.П. Из истории советского литературоведения: Павел Никитич Саккулин / В.П. Раков. – Иваново,1984.

16. «Бахтин под маской»: история явления.

Васильев, Н.Л. «Круг Бахтина», или квадратура круга / Н.Л. Васильев // НЛО. – 2006. – № 78. – С. 408-413; Васильев, Н. М.М. Бахтин или В.Н. Волошинов? К вопросу об авторстве книг и статей, приписываемых М.М. Бахтину / Н. Васильев // Литературное обозрение. – 1991. – №9. – С. 38-43; Конкин, С. О М. Бахтине и его соавторах / С. Конкин // Литературное обозрение. – 1995. – №2. – С. 45-48.

17. Взаимодействие философского и филологического подходов в методологии Л.В. Пумпянского.

Николаев, Н.И. О теоретическом наследии Л.В. Пумпянского / Н.И. Николаев // Контекст-1982. – М.,1983. – С. 289-302; Николаев, Н.И. Оригинальный мыслитель / Н.И. Николаев // Филологические науки. – 1995. – №1; Пумпянский, Л.В. К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова) / Л.В. Пумпянский // Контекст-1982. – М.,1983. – С. 303-335.

18. В чем заключаются принципы «телеологической теории» и целостного анализа А.П. Скафтымова?

Бочкарев, В.А. Вдохновенный поиск (Памяти А.П. Скафтымова) / В.А. Бочкарев // Русская литература. – 1968. – №3. – С. 250-254; Жук, А., Александр Павлович Скафтымов / А. Жук, Е. Покусаев // Вопросы литературы. – 1970. – №9. – С. 114-128; Кривонос, В. «Саратовский пленник». А.П. Скафтымов: ученый из провинции / В. Кривонос // Новое литературное обозрение. – 1999. – №38. – С. 166-179; Скафтымов, А.А. Статьи о русской литературе / Скафтымов А.А. – Саратов, 1958.

19. Каковы принципы сравнительного анализа в работах М.П. Алексеева?

Алексеев, М.П. Сравнительное литературоведение / М.П. Алексеев. – Л., 1983; Алексеев, М.П. Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует» / М.П. Алексеев // Русская литература. – 1967. – №2. – С. 36-58.

20. Концепция «содержательности формы» Г.Д. Гачева.

21. Каковы сходства и различия методологий анализа текста Б.М. Эйхенбаумом и Ю.М. Лотманом (на примере анализа стихотворений Некрасова)?

22. Каковы сходства и различия методологий анализа текста Ю.Н. Тыняновым и Ю.М. Лотманом (на примере анализа стихотворений Тютчева)?

Егоров, Б.Ф. Структурный метод анализа художественного произведения (Стихотворение Ф.И. Тютчева «Умом Россию не понять...») / Б.Ф. Егоров // Егоров Б.Ф. Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания. – Томск, 2001. – С. 51-55.

23. Дискуссия о возможности применения точных методов в литературоведении 1960-х гг. и ее значение для развития науки.

Жолковский, А. Структурная поэтика – порождающая поэтика / А. Жолковский, Ю. Щеглов // Вопросы литературы. – 1967. – №1. – С. 73-89; Иванов, Вяч. Вс. О применении точных методов в литературоведении / Вячеслав Иванов // Вопросы литературы. – 1967. – №10. – С. 115-125; Кожин, В. Возможна ли структурная поэтика? / В. Кожин // Вопросы литературы. – 1965. – №6. – С. 88-107; Ревзин, И. О целях структурного изучения художественного творчества / И.О. Ревзин // Вопросы литературы. – 1965. – №6. – С. 73-87; Сапаров, М. Три «структурализма» и структура произведения искусства / М. Сапаров // Вопросы литературы. – 1967. – №1. – С. 101-113; Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.

24. Каковы основные принципы органической поэтики в работах С.Т. Ваймана?

Вайман, С.Т. Гармонии таинственная власть: Об органической поэтике / С.Т. Вайман. – М., 1989.

25. Принципы «имманентного» анализа лирического произведения в работах М.Л. Гаспарова.

Гаспаров, М.Л. Обязанность понимать / М.Л. Гаспаров // Дружба народов. – 1992. – №3; Дмитриев, А. М. Занимательный М.Л. Гаспаров. Академик-еретик / А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис // Новое литературное обо-

зрение. – 2005. – №3 (73).– С. 170-178; Дубин, Б. Сознательность и воля / Б. Дубин // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 1(77). – С. 36-38; Живов, В. Совершенный словоиспытатель. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова / В. Живов // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 1(77). – С. 28-35; Седакова, О. «Михаил Леонович Гаспаров» / О. Седакова // Новое литературное обозрение. – 2005. – №3 (73). – С.153-154.

26. Принципы интертекстуального анализа в работах А.К. Жолковского.

Жолковский, А.К. Ж/З: заметки бывшего пред-пост-структуралиста / А.К. Жолковский // Литературное обозрение. – 1991. – №10. – С. 31-36; «Я по-прежнему ощущаю себя литературоведом...». Беседа с Александром Жолковским // Литературное обозрение. – 1997. – №1. – С. 16-22.

27. Принципы исследования мифопоэтики в работах В.Н. Топорова.

Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М.,1995; Толстая С.М. Гипертекст Владимира Николаевича Топорова / С.М. Толстая // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 1(77). – С. 71-88.

28. Генезис, структура и сфера смыслов «петербургского текста» в работах В.Н. Топорова.

29. Принципы генеративной поэтики в исследовании И.П. Смирнова об эволюции поэтических систем.

30. Психохистория русской литературы в исследованиях И.П. Смирнова.

Смирнов, И.П. Психодиахроника: Психохистория русской литературы от романтизма до наших дней / И.П. Смирнов, – М., 1994.

31. Каково место концепции диалога в становлении теории художественной целостности М.М. Гришмана?

Гришман, М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М.М. Гришман. – М., 2002; Кораблев, А.А. Донецкая филологическая школа. Опыт полифонического осмысления / А.А. Кораблев. – Донецк, 1997.

32. Каковы предпосылки эстетического анализа семиотического объекта в работах В.И. Тюпы?

Тюпа В.И. Архитектоника эстетического дискурса / В.И. Тюпа // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб.,1995. – С. 206-216.

33. «Новый историзм» и споры о «новом историзме».

Гудков, Л. Раздвоение ножа в ножницы, или диалектика желания / Л. Гудков, Б. Дубин // Новое литературное обозрение. – 2001. – №1(47). – С. 78-102; Зенкин, С. Филологическая иллюзия и ее будущее / С. Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2001. – №1(47). – С. 72-77; Козлов, С. На rendez-vous с «новым историзмом» / С. Козлов // Новое литературное обозрение. – 2000. – №2(42). – С. 5-12; Козлов, С. Наши «новые истористы». Заметки об одной тенденции / С. Козлов // Новое литературное обозрение. – 2001. – №4(50). – С. 115-133; Смирнов, И.П. Новый историзм как момент истории / И.П. Смирнов // Новое литературное обозрение. – 2001. – №1(47). – С. 41-47; Уайт, Х. По поводу «нового историзма» / Х.Уайт // Новое литературное обозрение. – 2000. – №2(42). – С. 37-46; Эткинд, А. Новый историзм, русская версия / А. Эткинд // Новое литературное обозрение. – 2001. – №1(47). – С. 7-40.

СПРАВОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ*

Аверинцев Сергей Сергеевич (1937-2004) – филолог, культуролог, переводчик, член-корреспондент РАН (с 1987). Автор исследований по проблемам позднеантичной, раннехристианской и средневековой литературы средиземноморского региона, трудов по философии культуры XX века.

Алексеев Михаил Павлович (1896-1981) – литературовед, академик АН СССР (с 1958). Исследователь русской и западноевропейской литератур, их взаимовлияния.

Бахтин Михаил Михайлович (1895-1975) – философ, литературовед, теоретик искусства. В 1930-36 гг. находился в ссылке (в Кустанае), после этого преподавал в Мордовском государственном университете. Автор историко-теоретических трудов, посвященных становлению и смене художественных форм (эпос, роман), выявлению ценностно-философского значения категорий поэтики (жанр), исследованию полифонической формы романа, народной «смеховой» культуры средневековья и др.

Бахтина круг – круг единомышленников М.М. Бахтина, сложившийся в начале 1920-х гг. В общении с участниками этого круга обсуждались и развивались концепции, составившие философскую и эстетическую систему ученого. В круг Бахтина входили Л.В. Пумпянский, В.Н. Волошинов, П.Н. Медведев, философ М.И. Каган и некоторые другие.

Белый Андрей (наст. имя и фамилия – Борис Николаевич Бугаев, 1880-1934) – прозаик, поэт, автор философских, эстетических и литературно-критических трудов, один из ведущих теоретиков младшей линии русского символизма.

Берковский Наум Яковлевич (1901-1972) – литературовед, автор работ о проблемах романтизма. С 1930-х гг. – профессор в высших учебных заведениях Ленинграда.

Бочаров Сергей Георгиевич (род.1929) – литературовед. Автор исследований о русской классике, мемуаров о М.М. Бахтине. Анализируя поэтику раскрывает внутренний мир произведения во взаимоотношенности с творческой эволюцией и миропониманием писателя.

Брик Осип Максимович (1888-1945) – писатель, теоретик литературы, драматург. Один из организаторов ОПОЯЗа, издатель «Сборников по теории поэтического языка».

* В основу данных материалов легли справочные статьи «Краткой литературной энциклопедии» (ТТ.1–9), «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М.,2003), энциклопедического словаря «Русская философия» (М.,1995), энциклопедического словаря «Отечество. История, люди, регионы России» (М.,1999), а также журналов «Вопросы литературы», «Литературное обозрение», «Новое литературное обозрение» и периодического издания «Контекст. Литературно теоретические исследования».

Бухштаб Борис Яковлевич (1904-1985) – литературовед, профессор Института культуры в Ленинграде. Работал в семинаре Б.М. Эйхенбаума в Институте искусств. Автор книг о русской поэзии.

Вацуро Вадим Эразмович (1935-2000) – литературовед. Сотрудник Пушкинского Дома. Автор исследований по русской литературе первой половины XIX века, в которых рассматривается литературный процесс как совокупность «вершинных» и периферийных имен, фактов, влияний литературного быта, эволюции жанров и стилей.

Виноградов Виктор Владимирович (1894/95-1989) – филолог. Академик (с 1946), профессор Ленинградского, затем Московского университетов. В 1920-х гг. примыкал к формализму. Автор работ в области истории русского литературного языка и истории литературы.

Винокур Григорий Осипович (1896-1947) – языковед и литературовед. Автор трудов по вопросам культуры речи, по истории русского литературного языка, исследований о языке и творчестве русских писателей.

Волошинов Валентин Николаевич (1895-1936) – литературовед. Входил в круг Бахтина и был его соавтором. Под именем Волошинова опубликованы некоторые работы Бахтина.

Вульгарный социологизм в литературоведении – система взглядов, вытекающая из догматического истолкования марксистского положения о классовой обусловленности идеологии и приводящая к упрощению и схематизации историко-литературного процесса. Сторонники этого направления устанавливают непосредственную зависимость литературного творчества от экономических отношений, классовой принадлежности писателя и т.п. Получил выражение в работах В.М. Фриче, В.Ф. Переверзева, теоретиков ЛЕФ и др.

Выготский Лев Семенович (1896-1934) – психолог. С 1924 года работал в Москве. Автор трудов по проблемам развития высших психических функций, мышления и речи, психологии искусства, психолингвистики.

Гаспаров Борис Михайлович (род. в 1940) – литературовед, лингвист, музыковед. Окончил филологический факультет Ростовского университета и институт им. Гнесиных в Москве. До эмиграции в 1980 году работал в Тарту. Профессор Колумбийского университета (Нью-Йорк) и Калифорнийского университета (Беркли).

Гаспаров Михаил Леонович (1935-2005) – литературовед и переводчик, академик РАН (с 1992). Автор трудов по классической филологии, стиховедению, поэтике.

Генеративная поэтика (порождающая поэтика) – направление литературоведения XX века, использующее методы генеративной лингвистики для моделирования литературных явлений и процессов – от частных до их общей структуры и эволюции поэтических систем. В основе генеративной поэтики лежит представление о том, что вся сложность и многообразие литературных феноменов

могут быть выведены из ограниченного набора сравнительно простых конструкций при помощи стандартных процедур.

Герменевтика – учение о принципах интерпретации текстов, ставящее своей задачей объединить в одном воззрении «жизненность» художественного целого и «научность» его истолкования. Отклик на основные идеи герменевтики прозвучал в работах М.М. Бахтина.

Гиизбург Лидия Яковлевна (1902-1990) – литературовед, писатель, ученица Б.М. Эйхенбаума. Автор работ о Лермонтове, Герцене, книг «О лирике» (1964), «О психологической прозе» (1971), «О литературном герое» (1979) и др.

Гуковский Григорий Александрович (1902-1950) – литературовед. Профессор Ленинградского и Саратовского университетов, возглавлял группу по изучению русской литературы XVIII века при Пушкинском доме. Занимался исследованием внутренних законов развития литературы. Репрессирован в 1949 году.

Жирмунский Виктор Максимович (1891-1971) – филолог. Профессор Саратовского, потом – Ленинградского университетов. Академик АН СССР (с 1939). Автор трудов по проблемам стихосложения и другим теоретическим вопросам литературы. Исследовал проблему литературной формы, входил в ОПОЯЗ, хотя по некоторым принципиальным вопросам расходился с другими его участниками.

Жолковский Александр Константинович (род.1937) – лингвист, литературовед. Примибал к московско-тартуской семиотической школе. Эмигрировал в 1979 году в США. Профессор Университета Южной Калифорнии (Лос-Анджелес). С 1988 г. вновь выступает и печатается в России.

Иванов Вячеслав Всеволодович (род.1929) – филолог, переводчик. Сын писателя Всеволода Иванова. Сотрудник Института славяноведения и балканистики РАН. Автор трудов в области теории языкознания, по проблемам общего, индоевропейского, славянского, балтийского и кавказского языкознания, ассириологии, хеттско-лувийских языков, фольклора и мифологии славян, многих работ по истории литературы.

Иванов Вячеслав Иванович (1866-1949) – поэт, мыслитель. Создатель поэтической философии, за которой стоит его личность «мудреца» и отношение к поэзии как одному из высших способов познания. В 1924 году эмигрировал в Италию, где безвыездно жил до конца жизни.

Имяславие – разновидность «катакомбного» христианства XX века, представители которого развивали традицию обожествления Имени Божия, связывая с ним проявление в мире божественной энергии. В начале XX века имел место спор между имяславцами и имяборцами, не признававшими божественности Имени. В обсуждении вопроса о божественности Имени принимал участие П. Флоренский.

Институт истории искусств – научно-исследовательское заведение в Ленинграде. Возник в 1912 году по инициативе графа В. Зубова, продолжил свое существование в качестве государственного и после 1917 года. В числе других отделов в рамках института существовал отдел истории словесных искусств, которым руко-

водил В.М. Жирмунский. В состав отдела входили Л.П. Якубинский, В.В. Виноградов, Г.А. Гуковский, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Г. Оксман, Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, М.Л. Лозинский и другие. Ведущие позиции отдела сформировались под влиянием идей ОПОЯЗа. При институте также существовали Высшие вечерние курсы искусствоведения, на которых учились Л.Я. Гинзбург, Б.Я. Бухштаб и другие «младоформалисты». В 1930 году курсы были ликвидированы.

Институт истории, философии и литературы им. Н.Г. Чернышевского (ИФЛИ). Существовал с 1934 по 1941 гг., после чего вошел в Московский университет. Сотрудниками института были Н.К. Гудзий, Г.О. Винокур, Д.Д. Благой, Л.Е. Пинский и другие видные ученые.

Институт красной профессуры (ИПК) – специальное высшее учебное заведение, готовившее преподавателей общественных наук для вузов, а также сотрудников партийных и государственных органов. Существовал в 1920-е-30-е гг. Среди преподавателей института был В.М. Фриче.

Институт мировой литературы имени М. Горького (ИМЛИ) – литературоведческое научно-исследовательское учреждение при АН СССР в Москве. Создано в 1932 году по инициативе М. Горького. В составе института работают отделы теории литературы, русской классической литературы и другие. Печательными органами ИМЛИ являются серия «Литературное наследство» и журнал «Вопросы литературы».

Институт русской литературы (Пушкинский Дом, ИРЛИ) – литературоведческое научно-исследовательское учреждение при АН СССР в Ленинграде. Основано в 1905 году как хранилище музейного типа и источниковедческий центр пушкиноведения. В институте созданы исследовательские группы, посвященные изучению русской литературы от древнейших времен до современности. Сотрудниками института были Г.А. Гуковский, В.М. Жирмунский, Б.В. Томашевский и другие ученые. С 1958 года институт издает журнал «Русская литература».

Историко-функциональное изучение литературы – раздел литературоведения, изучающий функционирование литературы в сознании публики, историческую динамику читательских «вариантов», а также репутаций писателей; совокупность интерпретаций литературных произведений, принадлежащих критикам, ученым, режиссерам и т.д.

Кожин Вадим Валерианович (1930-2001) – литературовед, критик, философ, публицист, историк. Сотрудник Института мировой литературы им. М. Горького РАН. Автор теоретических трудов и работ по русской литературе, современному литературному процессу.

Корман Борис Ошеревич (1922-1983) – литературовед. В 1951-71 гг. заведовал кафедрой литературы Борисоглебского педагогического института, затем – Удмуртского университета (Ижевск). Создал системно-субъектный метод анализа произведения.

Левый фронт искусств (ЛЕФ) – литературно-художественное объединение, созданное в конце 1922 года в Москве. Главой ЛЕФа был В.В. Маяковский, членами – поэты, художники, критики и теоретики искусства. Среди последних – О.М. Брик и В.Б. Шкловский.

Лихачев Дмитрий Сергеевич (1906-1999) – литературовед, академик РАН (с 1970). В 1928-32 гг. подвергался репрессиям. Автор фундаментальных исследований «Слова о полку Игореве», литературы и культуры Древней Руси, проблем текстологии. В 1986-91 гг. возглавлял Советский фонд культуры, в 1991-94 гг. – председатель правления Российского международного фонда культуры.

Лосев Алексей Федорович (1893-1988) – философ и религиозный мыслитель. В 1930-33 гг. находился под следствием, был этапирован на строительство Беломорско-Балтийского канала. Автор фундаментальных трудов по истории античной эстетики.

Лотман Юрий Михайлович (1922-1993) – литературовед, культуролог, создатель тартуской структурно-семиотической школы. Участник Великой Отечественной войны. После окончания ЛГУ жил в Эстонии. Профессор Тартуского университета (с 1963), академик АН Эстонии (с 1990). Занимался проблемами истории, теории литературы и культуры, которые исследовал с позиций семиотики. Разрабатывал структурный метод анализа. Автор книг о Пушкине, Карамзине, о культуре русского дворянства и др.

Марксистское литературоведение – совокупность исследований литературы, ее роли в общественной жизни, ее специфики, связи с мировоззрением и общественным сознанием, воплощений идей коммунистической партии в области литературы и культуры. В марксистском литературоведении 1920-х гг. преобладало социологическое направление.

Московский лингвистический кружок (МЛК) – научное общество, существовавшее в период с 1915 по 1925 гг. В работе кружка принимали участие Г.О. Випокур, Б.В. Томашевский, Р.О. Якобсон и другие ученые. В ряде методологических вопросов позиции МЛК совпадали с позициями ОПОЯЗа.

Мелетинский Елеазар Моисеевич (1918-2005) – филолог, историк культуры. Профессор МГУ (с конца 80-х гг.), руководитель Института высших гуманитарных исследований при РГГУ. Автор трудов по мифологии, поэтике волшебной сказки, героического эпоса, исследований структуры и форм первобытного мышления.

Новое учение о языке – направление в советской лингвистике 1920-50-х гг., основанное академиком Н.Я. Марром. Согласно этому учению, язык образовался из первичных «фонетических выкриков» – сап, бер, йон, роп, – из которых вывелись все слова всех языков мира. Под влиянием концепций Марра сформировалась теория происхождения сюжета и жанра О.М. Фрейденберг.

Оксман Юлиан Григорьевич (1895-1970) – литературовед, историк. Ученик профессора С.А. Венгерова. Профессор Ленинградского университета с 1923 г.

В 1933-36 гг. заместитель директора Пушкинского Дома. В 1936 году был арестован, освобожден в 1946 году. В 1947-57 гг. профессор Саратовского университета, позже – старший научный сотрудник Отдела русской литературы ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР. Редактировал и комментировал многие издания произведений русской литературы XIX века. С 1964 года находился под следствием, не публиковался.

Общество по изучению <теории> поэтического языка (ОПОЯЗ) – научное объединение, созданное в 1916-18 гг. в Петрограде группой лингвистов, стиховедов, теоретиков и историков литературы. В разное время в общество входили теоретики русского формализма Б.М. Эйхенбаум, В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, В.М. Жирмунский, Л.П. Якубинский и другие. Печатный орган ОПОЯЗа – «Сборники по теории поэтического языка».

Онтологическая поэтика – метод герменевтического анализа текста, направленный на раскрытие связи личностного бытия автора с общекосмическим бытием, отраженной в художественном произведении и формирующей его метафору-символическую и сюжетно-образную структуру.

Панченко Александр Михайлович (1937-2002) – литературовед. Окончил Карлов университет в Праге и аспирантуру ИРЛИ. Работал научным сотрудником ИРЛИ. Академик РАН (с 1991). Автор научных трудов по проблемам древнерусской литературы, а также исследований, затрагивающих спорные вопросы истории, литературы, культуры.

Переверзев Валерьян Федорович (1882-1968) – литературовед, профессор МГУ (с 1921 г.). В 1938-56 гг. подвергался репрессиям.

Пражский лингвистический кружок – центр деятельности одного из основных направлений структурной лингвистики. Создан в 1926 году и просуществовал до начала 1950-х гг. Членами кружка были Р.О. Якобсон и Н.С. Трубецкой. Значительное влияние на концепцию поэтического языка, разрабатывавшуюся в кружке, оказала русская формальная школа.

Пропп Владимир Яковлевич (1895-1970) – литературовед. Профессор ЛГУ (с 1938). В книге «Морфология сказки» (1928) заложил основы структурного подхода к анализу ранних форм искусства слова. Фундаментальные труды по теории и истории фольклора: «Исторические корни волшебной сказки» (1946), «Проблемы комизма и смеха» (опубликована в 1976) и др.

Пумпянский Лев Васильевич (1891/6?-1940) – философ и филолог, входил в круг Бахтина. Автор работ о русском классицизме, Достоевском, Тютчеве и др.

Сакулин Павел Никитич (1868-1930) – филолог, литературовед. Занимался проблемами теории и методологии литературы. Разработал и частично реализовал план создания пятнадцатитомной «Науки о литературе».

Семиотика – наука о знаках и знаковых системах. В 1960 – 1970-е гг. образовались две семиотические школы – французская и тартуско-московская. В рамках семиотики выделяют три раздела – синтактику, изучающую соотноше-

ния знаков друг с другом; семантику, изучающую отношение между знаком и его смыслом; прагматику, изучающую отношения знаков с их отправителями, получателями и контекстом знаковой деятельности.

Скафтымов Александр Павлович (1890-1968) – литературовед, профессор Саратовского университета. Создатель методологии «целостного анализа».

Структурализм – направление в литературоведении, разработанное с целью обнаружения, описания и объяснения структур мышления, лежащих в основе культур прошлого и настоящего. Особое внимание в исследованиях структуралистов уделяется отношениям между элементами структуры, а не самим этим элементам.

Томашевский Борис Викторович (1890-1957) – литературовед, текстолог. Профессор Ленинградского университета (с 1942). Исследовал жизнь и творчество Пушкина, редактор и комментатор его собрания сочинений. Автор работ по стиховедению.

Топоров Владимир Николаевич (1928-2005) – филолог, академик РАН (с 1990). Автор трудов в области славистики, баллистики, индоевропеистики, русистики, общего и сравнительного языкознания, исследований по проблемам фольклора, мифологии, поэтики, лингвистики, семиотики, культурологи.

Турбин Владимир Николаевич (1927-1993) – литературовед, критик, педагог. («Он не создал какой-либо систематической научной теории, не оставил после себя того, что можно было бы назвать «школой», но все, кто сталкивался с ним – в устном ли университетском общении, через посредничество ли печатного слова, – невольно попадали в особого рода школу, школу парадоксальной мысли, ломающей любые рамки и стереотипы, влюбленной в литературу и пытающейся через нее постичь самую жизнь». [НЛО.–1994. – №7. – С.109].

Тынянов Юрий Николаевич (1894-1943) – литературовед, писатель. Член ОГЮЯЗа. Исследовал поэтику литературы и кино. Автор исторической прозы («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара», «Пушкин»).

Флоренский Павел Александрович (1882-1937) – православный философ и богослов, физик, математик, инженер. В 1912-17 гг. редактировал журнал «Богословский вестник». В 1908-19 гг. преподавал в Московской духовной академии, в 1921-27 гг. – во Вхутемасе. С 1920 г. работал в системе ВСНХ и Государственном экспериментальном электротехническом институте. В сочинении «Столи и утверждение истины. Опыт православной теодицеи» (1914) разрабатывал учение о Софии (Премудрости Божией) как основе осмысленности и целостности мироздания. В работах 1920-х гг. стремился к построению «конкретной метафизики», объединяющей исследования в области лингвистики и семиотики, искусствознания, философии культа и культуры, математики, экспериментальной и теоретической физики и других областей знания («У водоразделов мысли»). В 1933 г. арестован, заключен в Соловецкий концлагерь, затем расстрелян.

Формальный метод – теоретическая концепция, утверждающая взгляд на художественную форму как категорию, определяющую специфику литерату-

ры и способную к саморазвитию. Теоретиками формального метода в России были представители «формальной школы», включавшей в себя ОПОЯЗ, МЛК и некоторых исследователей, не входивших в эти объединения.

Фрейденберг Ольга Михайловна (1890-1955) – филолог-классик. Двоюродная сестра Б.Л. Пастернака. Профессор ЛГУ (с 1936). С помощью «генетического» метода анализировала мифологическое мышление, усматривая в конкретных метафорах еды, смерти, рождения характерные черты мировоззрения архаической эпохи (книга «Поэтика сюжета и жанра», изд. 1936, 1997). Известны лекции по теории античного фольклора и работа «Образ и понятие» (в ее книге «Миф и литература древности», изд. 1978). Автор воспоминаний о Пастернаке.

Фриче Владимир Максимович (1870-1929) – литературовед, искусствовед, академик АН СССР (с 1929). После 1917 года руководитель ряда научных литературных учреждений и журналов. Занимался проблемами социологии искусства.

Чудакова Мариэтта Омаровна (род. в 1937) – литературовед. Профессор Литературного института им. М. Горького (с 1986). Организатор Тыняновских чтений (с 1982) и ответственный редактор «Тыняновских сборников».

Шкловский Виктор Борисович (1893-1984) – литературовед, писатель. Член ОПОЯЗа. Автор книг о русской классике, автобиографической прозы, мемуаров, эссе.

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886-1959) – литературовед. Член ОПОЯЗа. В 1918-49 гг. преподавал в Ленинградском университете. Автор работ по проблемам поэтики и литературного быта.

Эткинд Ефим Григорьевич (1918-1999) – литературовед. Окончил филологический факультет ЛГУ, участник войны. Профессор ЛГПИ им. А.И. Герцена, откуда был уволен по политическим мотивам и эмигрировал во Францию, где был профессором Парижского университета. Автор книг по стиховедению и истории русской литературы.

Якобсон Роман Осипович (1896-1982) – лингвист, литературовед, семиотик. Член МЛК и ОПОЯЗа. Один из создателей Пражского лингвистического кружка. После эмиграции преподавал в крупнейших университетах Америки и Европы.

Якубинский Лев Петрович (1892-1945) – лингвист, член ОПОЯЗа. Ученик Л.В. Щербы и Бодуэна де Куртенэ. Принимал участие в подготовке и выпуске «Сборников по теории поэтического языка». После 1917 года преподавал в различных ленинградских вузах.

Ярхо Борис Исаакович (1889-1942) – литературовед, представитель московской линии формализма. Автор незавершенного труда «Методология точного литературоведения».

ТЕОРЕТИКО-ПОНЯТИЙНЫЙ СПРАВОЧНИК*

Герменевтический круг (круг понимания) – основное правило герменевтического метода, согласно которому целое надлежит понимать на основании части, а часть – на основании целого.

Двуголосое слово – скрепление в одном высказывании двух голосов, создающее семантический эффект «непрямого говорения». Является одним из основных предметов исследования в работах М.М. Бахтина.

Диалог, диалогизм – многозначный термин, получивший подробную разработку в целом ряде философских и литературоведческих работ М.М. Бахтина: речевой жанр, конститутивная черта полифонического романа, жизненно-философско-эстетическая позиция и т.д. Диалог человека с людьми, миром и Творцом описан Бахтиным как соприкосновение и контакт личностей, наделенных неповторимыми голосами. Бахтин утверждает, что «отношение к смыслу всегда диалогично».

Дискурс – многозначное понятие, введенное структуралистами. В самом общем виде означает семиотический процесс, реализующийся в различных видах дискурсивных практик; специфический способ или специфические правила организации письменной или устной речевой деятельности.

Знак – минимальный носитель языковой информации. Совокупность знаков образует знаковую систему, или язык. Понятие знака является ключевым понятием семиотики.

Интертекст – способ построения художественного текста, который состоит в том, что текст строится из скрытых и явных цитат из других текстов. Теория интертекста восходит к работам Ю.Н. Тынянова о пародии и к полифонической концепции М.М. Бахтина.

Карнавализация – перенос карнавальных форм смеховой культуры на язык литературы. Понятие карнализации введено и обосновано М.М. Бахтиным в работах «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», «Проблемы поэтики Достоевского» и других.

Концепт – «результат столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» (Д.С. Лихачев).

Литературный быт – особые формы быта, человеческих отношений и поведения, порождаемые литературным процессом и составляющие один из исторических контекстов последнего. Термин введен Б.М. Эйхенбаумом и Ю.Н. Тыняновым.

Литературный факт – события и отношения литературной жизни, которые входят в структуру литературы эпохи как целого. В силу динамичности самой этой структуры одни и те же события могут приобретать или утрачивать качество литературного факта. То или иное явление речевого быта в определенный момент может осознаваться, как принадлежащее сфере литературы и выдвигать-

* В настоящий справочник включены некоторые из основных терминов, вошедших в научный оборот в XX веке. При составлении справочника использованы материалы «Литературного энциклопедического словаря» (М., 1987), «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М., 2003), энциклопедического словаря «Русская философия» (М., 1995) и «Словаря культуры XX века» В.П. Руднева (М., 1997).

ся в центр, тогда как становящиеся неактуальным вытесняются на периферию. Термин введен Ю.Н. Тыняновым.

Минус-прием – сознательный отказ автора художественного произведения от общепринятых норм стиля, жанра, а также читательского восприятия литературных приемов, значимое отсутствие какого-либо элемента художественной структуры текста. Термин структурной поэтики, введенный Ю.М. Лотманом.

Нарратология – теория повествования, может рассматриваться как форма структурализма. Нарратологами был предпринят пересмотр основных концепций повествования – в том числе формальная теория сюжетосложения, принцип диалогичности М.М. Бахтина и др.

Остранение – один из художественных приемов, применяемых для деавтоматизации восприятия путем нового – «странного» – взгляда на знакомые вещи и явления с целью «дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание». Понятие остранения, введенное В.Б. Шкловским, толковалось далее «формальной школой» как универсальный закон искусства, обнаруживающийся на всех уровнях художественной структуры.

Отношение – термин, используемый в рамках структурного метода. Обозначает такую связь между элементами, при которой модификация одного из них влечет за собою модификацию других.

Память жанра – понятие, сформулированное М.М. Бахтиным. Жанр, по Бахтину, «живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития».

Полифония – теория особого типа художественного мышления, получившего отчетливое выражение в романах Достоевского. Термин введен и обоснован М.М. Бахтиным.

Прием литературный – понятие, в терминологии «формальной школы», включающее в себя все те средства и ходы, которыми писатель пользуется при «устройении» (композиции) своего произведения.

Психоанализ в литературоведении – способ трактовки литературных произведений в соответствии с учением о бессознательном, рассматривающий художественное творчество как сублимированное символическое выражение изначальных психических импульсов и влечений, отвергнутых реальностью и находящихся компенсаторное выражение в области фантазии. Первые образцы применения психоанализа к литературе дал З. Фрейд в работе «Поэт и фантазия» и некоторых других.

Структура литературного произведения – особая организация, взаимоотношение элементов литературного текста, при котором изменение одного из них влечет за собой изменение остальных; инвариант, абстрактное обозначение одной и той же сущности, взятой в отвлечении от ее конкретных модификаций – вариантов.

Сюжет – последовательность событий в художественном тексте. Значительную роль в изучении сюжета сыграли представители формальной школы и В.Я. Пропп, построивший модель сюжета волшебной сказки и выделивший для этого ограниченное количество функций. Модель Проппа была подхвачена и изменена структуралистами.

Текст – одно из ключевых понятий семиотики и структурализма. Под текстом понимается последовательность осмысленных высказываний, передающих ин-

формацию, объединенных общей темой, обладающая свойствами связности и цельности.

Хронотоп – буквально «время – пространство». Эстетическая категория, отражающая связь временных и пространственных отношений, художественно освоенных и выраженных с помощью соответствующих средств в литературе и других видах искусства. Понятие хронотопа было введено и обосновано М.М. Бахтиным.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя.....	3
Русское литературоведение в XX веке (краткий обзор).....	5
Планы практических занятий.....	9
Список дополнительной литературы.....	20
Материалы для подготовки к практическим занятиям.....	25
Темы сообщений и контрольных работ.....	72
Справочные материалы.....	77
Теоретико-понятийный справочник.....	85

Публикуется в авторской редакции

Корректор Ю.В. Яценко
Компьютерная верстка, макет Н.П. Бариновой

Подписано в печать 20.11.06. Гарнитура «Times New Roman». Формат 60x84/16.

Бумага офсетная. Печать оперативная.

Объем 5,1 усл. печ. л., 5,5 уч. -изд. л. Тираж 150 экз. Заказ № 1321.

Издательство «Самарский университет», 443011, г. Самара, ул. Ак. Павлова, д.1.

Отпечатано на УОП СамГУ