

Тема 6. Литературные роды

План:

1. Классификация литературных родов.
2. Эпичность, лиризм, драматизм.
3. Эпос как род литературы.
4. Лирика как род литературы
5. Драма как род литературы

Ключевые слова: литературные роды, эпос, лирика, драма, эпичность, лиризм, драматизм, мирозерцание, событийность.

1.Классификация литературных родов.

В современной науке литературу принято разделять на три рода - лирику, драму и эпос. В основе такого деления лежит модальность высказывания, характеризующая ситуацию произнесения текста в отношении категорий 'автор-персонаж'. Иными словами, автор говорит от своего лица в лирике, от лица персонажей в драме, или смешивает оба вида модальностей в эпосе. Такая трактовка дифференциации литературных родов отсылает к аристотелевской классификации, согласно которой произведения различались по типу подражания действительности: простое подражание определяло драму, а опосредованное (когда персонажи передоверяли свою речь повествователю) - эпос. Помимо способа подражания Аристотель разделял литературу и по предмету подражания, которых также было два - высокий и низкий, но трех родов не выделял. Это разделение было положено позже Г.-В.-Ф.Гегелем, на рубеже XVIII-XIX веков. Согласно Гегелю, три рода литературы определялись как три типа соотношения субъективного и объективного начал: доминанту субъективного являет лирика, объективного - эпос, а драма примиряет эти два начала, обнаруживая синкретизм. Основываясь на типах соотношения субъективного и объективного, Гегель

выстраивал соподчинение родов и жанров, что впоследствии послужило объектом критики его концепции. Жанры, в отличие от родов, плохо подчинялись подобной схематизации, зачастую выявляя взаимодействие двух начал, поэтому гегелевская классификация была оспорена, и родовидовому членению литературных форм потребовались новые логические основания. Модальность высказывания, положенная в основу современной классификации, не претендует на сопряжение формы и содержания, поскольку ситуация произнесения текста не может быть обусловлена конкретной тематикой. Жанровая классификация в современной науке понимается как различие высказывания, зависимость которого от способа высказывания невозможна. Стало быть, теория классификации литературных родов и жанров и сегодня вновь обращается к аристотелевскому различию способа подражания, отсылающего к родовому характеру литературного произведения, и предмета, определяющего его жанр. Понятое таким образом разделение литературы на роды и жанры снимает вопрос о соотношении поэзии и прозы с типами высказывания. Лирические произведения могут быть облачены в прозу (напр., «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева), а эпические - в стихи (как, напр., роман в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина).

2. Эпичность, лиризм, драматизм.

В связи с утверждением новой концепции литературных родов, настаивающей на несоотнесимости формы и тематики высказывания, в современной науке переосмысляются родовые особенности литературы, выделяемые по гегелевскому принципу доминанты субъективного и объективного начал. Так, всякое высказывание, независимо от обозначающей его принадлежности к тому или иному роду модальности, может характеризоваться мерой эпичности, лиризма или драматизма. Эпичность здесь является лишь выразителем широты авторского взгляда на мир, устанавливающим эпическое мирозерцание как идейно-эмоциональную

настроенность. Такая эпичность свойственна не только эпосу, но и драме, и лирике. Драматизм и лиризм, выражающие напряжение, взволнованность или возвышенную эмоциональность, как особые умонастроения, наполняющие художественное произведение, также в равной степени могут присутствовать или даже соприсутствовать в эпосе (напр., роман «Анна Каренина» Л. Н. Толстого, повесть «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина) и других литературных родах. Таким образом, эпичность, лиризм и драматизм никак не характеризуют художественное высказывание в отношении трех родов литературы.

3. Эпос как род литературы.

Одной их важнейших родовых характеристик эпического высказывания является эпическая дистанция, т. е. обозначенный временной интервал между временем события, о котором рассказывается в произведении, и временем самого рассказа о нем (эпический текст, как правило, задействует глаголы прошедшего времени, подчеркивающие удаленность события от момента говорения). Поэтому для эпоса характерна позиция всеведущего автора, знающего все подробности произошедшего и показывающего события во временной перспективе. Арсенал художественных средств, используемых эпосом, разнообразен в силу того, что этот род, в отличие от лирики и драмы, не скован пространственно-временными рамками. Эпос может изображать события, охватывающие удаленные друг от друга временные и пространственные точки. Позиция повествователя в эпическом тексте – позиция бесстрастного наблюдателя. Но вместе с тем, поскольку невозможна ситуация описания без описателя, правомерно говорить об образе повествователя - точке зрения на объект описания, характеризующей через него (объект) сам субъект говорения. В самой повествовательной манере угадывается своеобразный жизненный опыт. Так, об одном и том же объекте могут писать А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский и т. д., но сам характер того, как они это

описывают, всякий раз воплощает конкретные, отличные друг от друга, образы повествователей. Стоит отметить, что эпос может как обозначать дистанцию между повествователем и персонажами, разграничивая голоса автора и героев, так и устранять эту дистанцию, совмещая их голоса, - тогда в повествование внедряется посредством синтаксической конструкции с несобственно-прямой речью точка зрения персонажа. Формы эпического повествования, таким образом, различны. Даже простая форма говорения «от третьего лица» может быть оформлена в произведении как абстрактное alter ego автора, так и вполне персонифицированное «Я», рассказчик. Чаще всего рассказчик повествует о событиях, в которых он сам принимал участие (или о которых слышал от непосредственных участников), т. е. в общем смысле рассказчик, - в отличие от повествователя, - персонифицированный посредник между историей и повествованием, причем посредничество может множиться (ср.: Рудый Панько в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, И. П. Белкин в «Повестях Белкина» и в «Истории села Горюхина» А. С. Пушкина, Максим Максимыч в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова). Рассказчик может говорить за себя, пересказывать то, что слышал от своего знакомого (или даже незнакомца) или выступать в роли издателя-комментатора подобных пересказов, но при этом различие жизненных позиций рассказчика и автора будут заметными.

4. Лирика как род литературы

Лирика, в отличие от эпоса, наоборот, характеризуется отсутствием всякой дистанции, вынося в план изображения единичные состояния человеческого сознания. Событие лирическом тексте обозначено всегда скупо, детали заменены моментом. Лирика показывает эмоцию, выражает энергию, раскрывает движение человеческой души. Она субъективна по отношению ко всему изображаемому и, концентрируясь на отдельно взятом моменте, замыкается в определенных пространственно-временных рамках. Ей, в отличие от эпоса, свойственна компактность рассказа, небольшой

объем. Лирическое произведение всегда обладает медитативностью - психологически напряженным размышлением о чем-либо. Лирический текст не может быть нейтрален или беспристрастен к своему объекту описания, что отражается в особом строе фраз - синтаксическом, лексическом, фонетическом и т. д. (поэтому на первый план в лирике выдвигаются семантико-фонетические эффекты, взаимосвязь лексики, синтаксиса и ритма). Особенность звукового строя лирического произведения, отсылающего к эмоциональной природе искусства, роднит этот род литературы с музыкой, выделяет его на фоне эпических и драматических произведений. Точно так же, как и в случае с эпическим произведением, в лирике всегда создается образ говорящего – лирического субъекта. Там, где он не персонифицируется, мы ведем речь о лирическом я, alter ego автора; там, где он воплощается в конкретном образе, мы говорим о лирическом герое. Лирику, в которой создается образ лица, чьи переживания заметно отличаются от авторских, называют ролевой лирикой (ср.: «Я убит подо Ржевом» А. Т. Твардовского); если такого размежевания не происходит – лирику называют автопсихологической. В лирическом произведении автор и его читатель образуют нераздельное целое, своеобразное «мы». С помощью поэтических формул лирического произведения между автором и читателем устанавливается прямой и безошибочный контакт: мысли и чувства поэта становятся одновременно и нашими переживаниями.

5. Драма как род литературы

Драма, в отличие от эпоса и лирики, не дает нам образа повествователя или лирического субъекта. Авторское присутствие в драме минимально - в виде афиши и ремарок. Все персонажи драматического текста говорят сами за себя, без посредника. Разумеется, такая непосредственность самовыражения - условность, поскольку авторское присутствие же будет обнаруживаться в сопроводительных комментариях к действиям, пометках «(медленно)», «(тихо)», «(в сторону)» и т. д. Условностью обладает и все

драматическое действие в целом, ориентированное на требования сцены и изображающее в ограниченных пространственно-временных рамках сгущенный событийный ряд. Неестественными и аляповатыми выглядели бы в быту монологи, произносимые героями наедине с самими собой, в ситуации одиночества, - тем менее, именно они заключают в себе ключевые высказывания, представляют центральные смысловые точки драматического произведения. Как правило, драма организует всякое событие через речь, представляет действие через слово. Гегель, рассматривавший драму как соединение лирики и эпоса, выделял в ней два разнородных начала - событийность и речевую экспрессию, подчеркивал тяготение драмы к внешне эффективной подаче изображаемого. Развитие действия в драме создается как будто бы непосредственно: время сценических эпизодов не сжимается и не растягивается (как это обычно происходит в лирике и эпосе), читатель/зритель словно оказывается свидетелем развития ситуации.

Вопросы:

1. На какие три рода принято разделять современную литературу?
2. Охарактеризуйте эпос как род литературы.
3. В чём отличие драмы от эпоса и лирики?

Список использованной литературы:

1. Крылов В. Н. Теория и история русской литературной критики / В. Н. Крылов. — Казань: Казан. ун-т, 2011 — 124 с.
2. Зыкова, Г. В. История русской литературной критики XVIII-XIX веков : учебное пособие для вузов / Г. В. Зыкова, В. А. Недзвецкий. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2024. — 270 с.
3. Буранок О. М. Русская литература XVIII века [Электронный ресурс]: учебно-методический комплекс для студентов филологических специальностей. — 3-е изд., стер. — М.: ФЛИНТА, 2013 — 394 с.

Тема 7. Жанры литературы.

План:

1. Жанры литературы.
2. Эпические жанры.
3. Драматические жанры.
4. Лирические жанры.
5. Лиро-эпические жанры.

Ключевые слова: жанр, очерк, рассказ, новелла, сказка, притча, повесть, роман, трагедия, комедия, эпиграмма.

1. Жанры литературы.

Жанр (genre – франц. род, вид) – исторически сложившийся вид литературных произведений, обладающий схожими типологическими чертами. Названия жанров помогают читателю ориентироваться в безбрежном море литературы: кто-то любит детективы, другой предпочитает фэнтези, а третий – поклонник мемуаров.

Как определить, к какому жанру принадлежит конкретное произведение? Чаще всего сами авторы помогают нам в этом, называя свое творение романом, повестью, поэмой и т.п.. Однако некоторые авторские определения кажутся нам неожиданными: вспомним, что А.П. Чехов подчеркивал, что «Вишневый сад» – это комедия, а вовсе не драма, а А.И. Солженицын считал «Один день Ивана Денисовича» рассказом, а не повестью. Русскую литературу некоторые литературоведы называют собранием жанровых парадоксов: роман в стихах «Евгений Онегин», поэма в прозе «Мертвые души», сатирическая хроника «История одного города». Много споров было относительно «Войны и мира» Л.Н. Толстого. Сам писатель сказал лишь о том, чем его книга не является: «Что такое «Война и мир»? Это не роман, еще менее поэма, еще менее – историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в

которой оно выразилось». И только в XX веке литературоведы договорились называть гениальное творение Л.Н. Толстого романом-эпопеей.

Каждый жанр обладает рядом устойчивых признаков, знание которых позволяет нам отнести конкретное произведение в ту или иную группу. Жанры развиваются, видоизменяются, отмирают и рождаются, например, буквально на наших глазах возник новый жанр блога (web log англ. сетевой журнал) – личного интернет-дневника.

2. Эпические жанры.

Эпические жанры в первую очередь отличаются объемом, по этому признаку их делят на малые (очерк, рассказ, новелла, сказка, притча), средние (повесть), крупные (роман, роман-эпопея).

Очерк – небольшая зарисовка с натуры, жанр одновременно описательный и повествовательный. Многие очерки создаются на документальной, жизненной основе, часто они объединяются в циклы: классический образец – «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768) английского писателя Лоренса Стерна, в русской литературе – это «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) А. Радищева, «Фрегат Паллада» (1858) И. Гончарова, «Италия» (1922) Б. Зайцева и др.

Рассказ – малый повествовательный жанр, в котором обычно изображается один эпизод, происшествие, человеческий характер либо важный случай из жизни героя, который повлиял на его дальнейшую судьбу («После бала» Л. Толстого). Рассказы создаются как на документальной, часто автобиографической основе («Матрёнин двор» А. Солженицына), так и благодаря чистому вымыслу («Господин из Сан-Франциско» И. Бунина).

Интонация и содержание рассказов бывают очень разными – от комических, курьезных (ранние рассказы А.П. Чехова) до глубоко трагических («Колымские рассказы» В. Шаламова). Рассказы, как и очерки, часто объединяются в циклы («Записки охотника» И. Тургенева).

Новелла (*novella* итал. новость) во многом сродни рассказу и считается его разновидностью, но отличается особым динамизмом повествования, резкими и часто неожиданными поворотами в развитии событий. Нередко повествование в новелле начинается с финала, строится по закону инверсии, т.е. обратного порядка, когда развязка предшествует основным событиям («Страшная месть» Н. Гоголя). Эта особенность построения новеллы будет позднее позаимствована детективным жанром. У слова «новелла» есть еще одно значение, которое необходимо знать будущим юристам. В Древнем Риме словосочетанием «*novellae leges*» (новые законы), называли законы, вводимые после официальной кодификации права (после выхода Кодекса Феодосия II в 438 г.). В современную эпоху новеллой называют закон, вносимый на рассмотрение парламента (иначе говоря, проект закона).

Сказка – самый Древний из малых эпических жанров, один из главных в устном творчестве любого народа. Это небольшое произведение волшебного, авантюрного или бытового характера, где явно подчеркивается вымысел. Другая важная черта фольклорной сказки – ее назидательный характер: «Сказка – ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Народные сказки принято делить на волшебные («Сказка о царевне-лягушке»), бытовые («Каша из топора») и сказки о животных («Заюшкина избушка»).

С развитием письменной литературы возникают литературные сказки, в которых используются традиционные мотивы и символические возможности народной сказки.

Классиком жанра литературной сказки по праву считают датского писателя Ханса Кристиана Андерсена (1805–1875), его замечательные «Русалочка», «Принцесса на горошине», «Снежная королева», «Стойкий оловянный солдатик», «Тень», «Дюймовочка» любимы многими поколениями читателей как совсем юных, так и вполне зрелого возраста. И это далеко не случайно, ведь сказки Андерсена – это не только необыкновенные, а порой и странные приключения героев, в них содержится

глубокий философский и нравственный смысл, заключенный в прекрасных символических образах.

В русской литературе непревзойденными, конечно же, остаются сказки А.С. Пушкина: «О мертвой царевне и семи богатырях», «О рыбаке и рыбке», «О царе Салтане...», «О золотом петушке», «О попе и работнике его Балде». Замечательным сказочником был П. Ершов – автор «Конька-Горбунка». Е. Шварц в XX веке создает форму пьесы-сказки, одна из них «Медведь» (другое название «Обыкновенное чудо») хорошо известна многим благодаря замечательному фильму режиссера М. Захарова.

Притча – также очень Древний фольклорный жанр, но, в отличие от сказки, притчи содержали письменные памятники: Талмуд, Библия, Коран, памятник сирийской литературы «Поучение Акахаре». Притча – это произведение поучительного, символического характера, отличается возвышенностью, серьезностью содержания. Древние притчи, как правило, невелики по объему, в них нет подробного рассказа о событиях или психологических особенностях характера героя.

Цель притчи – назидание или, как говорили когда-то, научение премудрости. В европейской культуре наиболее известными являются притчи из Евангелий: о блудном сыне, о богаче и Лазаре, о неправедном судье, о безумном богаче и другие. Христос часто говорил с учениками иносказательно, а если они не понимали смысл притчи, разъяснял ее.

Многие писатели обращались к жанру притчи, не всегда, конечно, вкладывая в нее высокий религиозный смысл, скорее пытаясь в иносказательной форме выразить некое моралистическое назидание, как, например, Л. Толстой в своем позднем творчестве. Повесть В. Распутина «Прощание с Матерой» также можно назвать развернутой притчей, в которой писатель с тревогой и скорбью говорит о разрушении «экологии совести» человека. Повесть «Старик и море» Э. Хемингуэя многие критики также причисляют к традиции литературной притчи. Известный современный

бразильский писатель Пауло Коэльо в своих романах и повестях также использует притчевую форму (роман «Алхимик»).

Повесть – средний литературный жанр, широко представленный в мировой литературе. В повести изображается несколько важных эпизодов из жизни героя, как правило, одна сюжетная линия и небольшое количество действующих лиц.

Повестям свойственна большая психологическая насыщенность, автор сосредоточен на переживаниях и смене настроений героев. Очень часто главной темой повести становится любовь главного героя, например, «Белые ночи» Ф. Достоевского, «Ася» И. Тургенева, «Митина любовь» И. Бунина. Повести также могут объединяться в циклы, особенно написанные на автобиографическом материале: «Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Толстого, «Детство», «В людях», «Мои университеты» А. Горького. Интонации и темы повестей отличаются огромным разнообразием: трагичные, обращенные к острым социальным и нравственным вопросам («Все течет» В. Гроссмана, «Дом на Набережной» Ю. Трифонова), романтические, героические («Тарас Бульба» Н. Гоголя), философские, притчевые («Котлован» А. Платонова), озорные, комические («Трое в лодке, не считая собаки» английского писателя Джерома К. Джерома).

Роман (roman франц. первоначально, в позднее Средневековье, всякое произведение, написанное на романском языке, в противоположность тем, что были написаны на латыни) – крупное эпическое произведение, в котором повествование сосредоточено на судьбе отдельного человека. Роман – самый сложный эпический жанр, который отличается невероятным количеством тем и сюжетов: любовный, исторический, детективный, психологический, фантастический, исторический, автобиографический, социальный, философский, сатирический и т.д. Объединяет все эти формы и виды романа его центральная идея – идея личности, индивидуальности человека.

Роман называют эпосом частной жизни, потому что в нем изображаются многообразные связи мира и человека, социума и личности.

Окружающая человека действительность представлена в романе в разных контекстах: историческом, политическом, социальном, культурном, национальном и т.д.

Автора романа интересует, как среда влияет на характер человека, как он формируется, как складывается его жизнь, сумел ли он найти свое предназначение и реализовать себя. Возникновение жанра многие относят к древности, это «Дафнис и Хлоя» Лонга, «Золотой осел» Апулея, рыцарский роман «Тристан и Изольда».

Роман-эпопея. В древности существовали формы героического эпоса: фольклорные саги, руны, былины, песни. Это индийские «Рамаяна» и «Махабхарата», англо-саксонский «Беовульф», французская «Песнь о Роланде», германская «Песнь о Нибелунгах» и др. В этих произведениях в идеализированной, часто гиперболизированной форме возвеличивались подвиги героя. Более поздние эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Шах-наме» Фирдоуси, сохраняя мифологический характер раннего эпоса, тем не менее имели выраженную связь с реальной историей, и тема переплетения человеческой судьбы и жизни народа становится в них одной из главных.

Опыт древних будет востребован в XIX–XX веках, когда писатели постараются осмыслить драматическую взаимосвязь эпохи и индивидуальной личности, рассказать о том, каким испытаниям подвергается нравственность, а порой и психика человека в момент величайших исторических потрясений. Вспомним строчки Ф. Тютчева: «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые». Романтическая формула поэта в реальности означала разрушение всех привычных форм жизни, трагические потери и невоплощенные мечты.

Сложная форма романа-эпопеи позволяет писателям художественно исследовать эти проблемы во всей их полноте и противоречивости.

Когда мы говорим о жанре романа-эпопеи, конечно, сразу вспоминаем «Войну и мир» Л. Толстого. Можно назвать и другие примеры: «Тихий Дон»

М. Шолохова, «Жизнь и судьба» В. Гроссмана, «Сага о Форсайтах» английского писателя Голсуорси; книгу американской писательницы Маргарет Митчелл «Унесенные ветром» также с большим основанием можно причислить к этому жанру. Само название жанра указывает на синтез, соединение в нем двух основных начал: романного и эпического, т.е. связанных с темой жизни отдельного человека и темой истории народа. Иными словами, в романе-эпосе рассказывается о судьбах героев (как правило, сами герои и их судьбы вымышлены, придуманы автором) на фоне и в тесной связи с эпохальными историческими событиями. Так, в «Войне и мире» – это судьбы отдельных семейств (Ростовых, Болконских), любимых героев (князя Андрея, Пьера Безухова, Наташи и княжны Марьи) в переломный для России и всей Европы исторический период начала XIX века, Отечественной войны 1812 года. В книге Шолохова – события Первой мировой войны, двух революций и кровопролитной гражданской войны трагически вторгаются в жизнь казачьего хутора, семьи Мелеховых, судьбу главных героев: Григория, Аксиньи, Натальи. В. Гроссман рассказывает о Великой Отечественной войне и главном ее событии – Сталинградской битве, о трагедии холокоста.

3.Драматические жанры.

Трагедия (tragodia греч. козлиная песнь) – драматический жанр, который зародился еще в Древней Греции. Возникновение античного театра и трагедии связывают с поклонением культу бога плодородия и вина Диониса. Ему посвящался ряд праздников, во время которых разыгрывались обрядовые магические игры с ряжеными, сатирами, которых древние греки представляли в виде двуногих козлообразных существ. Предполагается, что именно такой облик сатиров, исполнявших гимны во славу Диониса, дал столь странное в переводе название этому серьезному жанру. Театральному действу в Древней Греции придавалось магическое религиозное значение, а

театры, построенные в виде больших арен под открытым небом, всегда располагались в самом центре городов и были одним из главных публичных мест. Зрители проводили здесь порой целый день: ели, пили, громко выражали свое одобрение или порицание представляемому зрелищу. Расцвет древнегреческой трагедии связан с именами трех великих трагиков: это Эсхил (525–456 гг. до н.э.) – автор трагедий «Прикованный Прометей», «Орестея» и др.; Софокл (496–406 гг. до н.э.) – автор «Царя Эдипа», «Антигоны» и др.; и Эврипид (480–406 гг. до н.э.) – создатель «Медеи», «Троянок» и др. Их творения на века останутся образцами жанра, им будут пытаться подражать, но они так и останутся непревзойденными. Некоторые из них («Антигона», «Медея») ставятся на сцене и в наши дни.

В чем же заключаются основные черты трагедии? Главная из них – наличие неразрешимого глобального конфликта: в античной трагедии это противостояние рока, судьбы, с одной стороны, и человека, его воли, свободного выбора – с другой. В трагедиях более поздних эпох этот конфликт обретал нравственно-философский характер, как противостояние добра и зла, верности и предательства, любви и ненависти. Оно имеет абсолютный характер, герои, воплощающие противоборствующие силы, не готовы к примирению, компромиссу, а потому в финале трагедии часто много смертей.

Так построены трагедии великого английского драматурга Вильяма Шекспира (1564–1616), вспомним самые знаменитые из них: «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Юлий Цезарь» и др.

В трагедиях французских драматургов XVII века Корнеля («Гораций», «Полиевкт») и Расина («Андромаха», «Британик») этот конфликт получал иную трактовку – как конфликт долга и чувства, рационального и эмоционального в душах главных героев, т.е. обретал психологическую интерпретацию.

Самая знаменитая в русской литературе – это романтическая трагедия «Борис Годунов» А.С. Пушкина, созданная на историческом материале. В одном из лучших своих творений поэт остро поставил проблему «настоящей беды» государства Московского – цепной реакции самозванств и «ужасных злодейств», на которые готовы люди ради власти.

Еще одна проблема – отношение народа ко всему происходящему в стране. Символичен образ «безмолвствующего» народа в финале «Бориса Годунова», по сей день продолжают дискуссии о том, что хотел сказать тем самым Пушкин. По трагедии написана одноименная опера М. П. Мусоргского, ставшая шедевром русской оперной классики.

Комедия (греч. komos – веселая толпа, oda – песня) – жанр, зародившийся в Древней Греции чуть позже трагедии (V в. До н.э.). Самый знаменитый комедиограф того времени – Аристофан («Облака», «Лягушки» и др.).

В комедии при помощи сатиры и юмора, т.е. комического, высмеиваются нравственные пороки: лицемерие, глупость, жадность, зависть, трусость, самодовольство. Комедии, как правило, злободневны, т.е. обращены и к социальной проблематике, обличая недостатки власти. Различают комедии положений и комедии характеров. В первых важны хитроумная интрига, цепь событий («Комедия ошибок» Шекспира), во второй – характеры героев, их нелепость, однобокость, как в комедиях «Недоросль» Д. Фонвизина, «Мещанин во дворянстве», «Гартюф», принадлежащих перу классика жанра, французского комедиографа XVII века Жана Батиста Мольера. В русской драматургии особенно востребованной оказалась сатирическая комедия, с ее острой социальной критикой, как, например, «Ревизор» Н. Гоголя, «Багровый остров» М. Булгакова. Множество замечательных комедий создал А. Островский («Волки и овцы», «Лес», «Бешеные деньги» и др.).

Жанр комедии неизменно пользуется успехом у публики, быть может потому, что утверждает торжество справедливости: в финале порок непременно должен быть наказан, а добродетель торжествовать.

Драма – сравнительно «молодой» жанр, который появился в Германии в XVIII веке как *lesedrama* (нем.) – пьеса для чтения. Драма обращена к повседневной жизни человека и общества, житейским будням, отношениям в семье. Драматургу интересует в первую очередь внутренний мир человека, это самый психологичный из всех драматургических жанров. Одновременно это и самый литературный из сценических жанров, например, пьесы А. Чехова в значительной степени воспринимаются больше как тексты для чтения, а не как театральные постановки.

4. Лирические жанры.

Деление на жанры в лирике не имеет абсолютного характера, т.к. различия между жанрами в данном случае условны и не так очевидны, как в эпосе и драме. Чаще мы различаем лирические произведения по их тематическим особенностям: пейзажная, любовная, философская, дружеская, интимная лирика и т.д. Однако можно назвать некоторые жанры, которые имеют ярко выраженные индивидуальные признаки: элегия, сонет, эпиграмма, послание, эпитафия.

Элегия (*elegos* греч. жалобная песнь) – стихотворение средней длины, как правило, морально-философского, любовного, исповедального содержания.

Жанр возник в античности, и главным его признаком считался элегический дистих, т.е. деление стихотворения на двустишия, например:

Миг вождеденный настал: окончен мой труд многолетний,
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?

А.Пушкин

В поэзии XIX–XX веков деление на двустопишия – уже не столь строгое требование, теперь более значимыми оказываются смысловые признаки, которые связаны с происхождением жанра. Содержательно элегия восходит к форме Древних погребальных «заплачек», в которых, оплакивая умершего, одновременно вспоминали о его необыкновенных достоинствах. Такое происхождение предопределило основную особенность элегии – соединение скорби с верой, сожаления с надеждой, приятие бытия через печаль. Лирический герой элегии сознает несовершенство мира и людей, собственную греховность и слабость, но не отвергает жизнь, а принимает ее во всей трагической красоте.

Яркий пример – «Элегия» А.С. Пушкина:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино – печаль минувших дней
В моей душе, чем старею, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемого море.
Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будет наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть – на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Сонет (sonetto итал. песенка) – так называемая «твердая» стихотворная форма, имеющая строгие правила построения. В сонете 14 строк, разделенных на два четверостишия (катрена) и два трехстишия (терцета). В катренах повторяются только две рифмы, в терцетах две или три. К способам

рифмовки также предъявлялись свои требования, которые, однако, варьировались. Родина сонета – Италия, этот жанр представлен также в английской и французской поэзии. Корифеем жанра считается итальянский поэт XIV века Петрарка. Все свои сонеты он посвятил возлюбленной – донне Лауре.

Благословен день, месяц, лето, час
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тот край, и дол тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!
Благословенна боль, что в первый раз
Я ощутил, когда и не приметил,
Как глубоко пронзен стрелой, что метил
Мне в сердце Бог, тайком разящий нас!
Благословенны жалобы и стоны,
Какими оглашал я сон дубрав,
Будя созвучья именем Мадонны!
Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны, –
Дум золотых о ней, единой, сплав!
Петрарка. Сонет LXI на жизнь
донны Лауры (пер. Вяч. Иванова)

В русской литературе непревзойденными остаются сонеты А.С. Пушкина, прекрасные сонеты создавали также поэты Серебряного века.

Эпиграмма (epigramma греч. надпись) – короткое насмешливое стихотворение, обычно адресованное конкретному человеку. Эпиграммы пишут многие поэты, порой увеличивая этим число своих недоброжелателей и даже врагов. Эпиграмма на графа Воронцова обернулась для А.С. Пушкина

ненавистью этого вельможи и, в конечном счете, высылкой из Одессы в Михайловское:

Полу-милорд, полу-купец,
Полу-мудрец, полу-невежда,
Полу-подлец, но есть надежда,
Что будет полным наконец.

Насмешливые стихи могут быть посвящены не только конкретному лицу, но и обобщенному адресату, как, например, в эпиграмме А. Ахматовой:

Могла ли Биче словно Дант творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но, Боже, как их замолчать заставить!

Известны даже случаи своеобразной дуэли эпиграмм. Когда известного русского юриста А.Ф. Кони назначили в Сенат, недоброжелатели распространили на него злую

В Сенат коня Калигула привел,
Стоит он, убранный и в бархате, и в злате.
Но я скажу, у нас такой же произвол:
В газетах я прочел, что Кони есть в Сенате.

На что А.Ф. Кони, отличавшийся незаурядным литературным талантом, ответил:

Я не люблю таких ироний,
Как люди непомерно злы!
Ведь то прогресс, что нынче Кони,
Где раньше были лишь ослы!

Послание (epistola греч. письмо) – стихотворное письмо, которое может быть адресовано как конкретному человеку – другу (послания А.С.

Пушкина к Чаадаеву, Пушкину и др.), любимой женщине («К. Б.» Ф. И. Тютчева), родным («Письмо матери» С. Есенина), так и собирательному, обобщенному персонажу: поэту, читателю, критику, потомку, даже стране («Стихи к Чехии» М Цветаевой). Многие поэты первой половины XX века создавали целые циклы посланий своим современникам. Содержание и интонации послания абсолютно произвольные, как правило, они предопределяются тем, кому оно адресовано.

Эпитафия (epitafia греч. надгробный) – стихотворение-прощание с умершим человеком, предназначенное для надгробного памятника. Первоначально это слово использовалось в буквальном смысле, но в дальнейшем получило в большей степени переносное значение. Например, у И. Бунина есть лирическая миниатюра в прозе «Эпитафия», посвященная прощанию с дорогой для писателя, но навсегда уходящей в прошлое русской усадьбой. Постепенно эпитафия трансформируется в стихотворение-посвящение, стихотворение-прощание («Венок Мертвым» А. Ахматовой). Пожалуй, самое знаменитое в русской поэзии стихотворение подобного содержания – «Смерть поэта»

5.Лиро-эпические жанры.

Существуют произведения, в которых соединились некоторые особенности лирики и эпики, о чем говорит само название этой группы жанров. Главная их особенность –совмещение повествования, т.е. рассказа о событиях, с передачей чувств и переживаний автора. К лиро-эпическим жанрам принято относить поэму, оду, балладу, басню.

Поэма (poema греч. создаю творю) – очень известный литературный жанр. Слово «поэма» имеет множество значений, как прямых, так и переносных. В древности поэмами называли крупные эпические произведения, которые сегодня считаются эпопеями (уже названные выше поэмы Гомера).

В литературе XIX–XX веков поэма – это большое стихотворное произведение с развернутым сюжетом, за что ее иногда называют стихотворной повестью. В поэме есть персонажи, сюжет, однако их предназначение несколько иное, чем в прозаической повести: в поэме они помогают лирическому самовыражению автора. Наверное, поэтому так любили этот жанр поэты-романтики («Руслан и Людмила» раннего Пушкина, «Мцыри» и «Демон» М. Лермонтова, «Облако в штанах» В. Маяковского).

Ода (oda греч. песня) – жанр, представленный преимущественно в литературе XVIII в., хотя также имеет древнее происхождение. Ода восходит к античному жанру дифирамба – гимна, прославляющего народного героя или победителя Олимпийских игр, т.е. человека выдающегося.

Поэты XVIII–XIX веков создавали оды по разным случаям. Это могло быть обращение к монарху: М. Ломоносов свои оды посвящал императрице Елизавете, Г. Державин – Екатерине II. Прославляя их деяния, поэты одновременно поучали императриц, внушали им важные политические и гражданские идеи.

Значительные исторические события также могли стать предметом прославления и восхищения в оде. Г. Державин после взятия русской армией под командованием А.В. Суворова турецкой крепости Измаил написал оду «Гром победы, раздавайся!», которая некоторое время была неофициальным гимном Российской империи.

Существовала разновидность духовной оды: «Утреннее размышление о Божием величии» М. Ломоносова, «Бог» Г. Державина. Гражданские, политические идеи также могли стать основой оды («Вольность» А. Пушкина). Этот жанр имеет ярко выраженную дидактическую природу, его можно назвать поэтической проповедью. Поэтому он отличается торжественностью слога и речи, неторопливостью повествования. Примером может служить знаменитый отрывок из «Оды на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» М. Ломоносова, написанной в год, когда Елизавета

утвердила новый устав Академии наук, значительно увеличив средства на ее содержание. Главное для великого русского энциклопедиста – просвещение юного поколения, развитие науки и образования, которые станут, по убеждению поэта, залогом процветания России.

(...) О вы, которых ожидает
Отечество от недр своих
И видеть таковых желает,
Каких зовет от стран чужих,
О, ваши дни благословенны!
Дерзайте ныне ободренны
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Ньютон
Российская земля рождать.
Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастной случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха.
Науки пользуют везде,
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и наедине,
В покое сладки и в труде.(...)

Баллада (balare прованс.– плясать) пользовалась особой популярностью в начале XIX века, в сентиментальной и романтической поэзии. Этот жанр возник во французском Провансе как народная плясовая любовного содержания с обязательными припевами-повторами. Затем баллада перекочевала в Англию и Шотландию, где приобрела новые черты: теперь это героическая песня с легендарным сюжетом и героями, например,

знаменитые баллады о Робин Гуде. Неизменным признаком остается лишь наличие рефренов (повторов), который будет важен и для баллад, написанных позже.

Поэты XVIII и начала XIX веков полюбили балладу за ее особую выразительность. Если использовать аналогию с эпическими жанрами, балладу можно назвать стихотворной новеллой: в ней обязательны необычный любовный, легендарный, героический сюжет, который захватывает воображение. Нередко в балладах используются фантастические, даже мистические образы и мотивы: вспомним знаменитые «Людмилу» и «Светлану» В. Жуковского. Не менее знамениты «Песнь о вещем Олеге» А. Пушкина, «Бородино» М. Лермонтова.

В русской лирике XX века баллада – любовное романтическое стихотворение, часто сопровождаемое музыкальным аккомпанементом. Особенно популярны баллады в «бардовской» поэзии, гимном которой можно назвать любимую многими балладу Юрия Визбора.

Басня (*basnia* лат. рассказ) – короткий рассказ в стихах или прозе дидактического, сатирического характера. Элементы этого жанра с древнейших времен присутствовали в фольклоре всех народов как сказки о животных, а затем трансформировались в анекдоты. Литературная басня оформилась в Древней Греции, ее основоположником является Эзоп (V в. до н.э.), по его имени иносказательную речь стали называть «эзопов язык». В басне, как правило, две части: сюжетная и нравоучительная. Первая содержит рассказ о каком-то забавном или нелепом случае, вторая – мораль, поучение. Героями басен часто становятся животные, под масками которых скрываются вполне узнаваемые нравственные и социальные пороки, которые подвергаются осмеянию. Великими баснописцами были Лафонтен (Франция, XVII век), Лессинг (Германия, XVIII век) В России корифеем жанра навсегда останется И.А. Крылов (1769–1844). Главное достоинство его басен – живой, народный язык, сочетание в авторской интонации лукавства и мудрости.

Сюжеты и образы многих басен И. Крылова выглядят вполне узнаваемо и в наши дни.

Вопросы:

1. Перечислите жанры литературы.
2. Какие эпические жанры вы знаете?
3. Дайте характеристику драматическим жанрам.
4. Выделите особенности лиро-эпических жанров.

Список использованной литературы:

1. Крылов В. Н. Теория и история русской литературной критики / В.Н. Крылов. — Казань: Казан. ун-т, 2011 — 124 с.
2. Зыкова, Г. В. История русской литературной критики XVIII-XIX веков : учебное пособие для вузов / Г. В. Зыкова, В. А. Недзвецкий. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2024. — 270 с.
3. Буранок О.М. Русская литература XVIII века [Электронный ресурс]: учебно-методический комплекс для студентов филологических специальностей. — 3-е изд., стер. — М.: ФЛИНТА, 2013 — 394 с.

Тема 8. Литературное произведение и литературный процесс.

План:

1. Литературное произведение как художественное целое.
2. Содержание и форма литературного произведения.
3. Анализ литературного произведения как художественного целого.
4. Литературный процесс.

Ключевые слова: литературное произведение, эстетический объект, критика, слушатель, артефакт, искусство слова.

1. Литературное произведение как художественное целое.

Термин «литературное произведение» является центральным в науке о литературе (от лат. *littera* – написанное буквами). Существует множество теоретических точек зрения, раскрывающих его значение, однако в качестве определяющего для этого параграфа может выступать следующее умозаключение: литературное произведение – это продукт немеханической деятельности человека; предмет, созданный при участии творческого усилия (В. Е. Хализев).

Литературное произведение представляет собою высказывание, зафиксированное как последовательность языковых знаков, или текст (от лат. *textus* – ткань, сплетение). Раскрывая значение терминологического аппарата, отметим, что знаковые опоры «текст» и «произведение» не тождественны друг другу.

В теории литературы под текстом понимается материальный носитель образов. Он превращается в произведение, когда читатель проявляет к тексту характерный интерес. В рамках диалогической концепции искусства, этот адресат произведения является незримой личностью творческого процесса писателя. Как важный интерпретатор созданного творения читатель ценен персональным, другим взглядом в восприятии всего произведения. Чтение –

со-творческий шаг литературного мастерства. К такому же выводу приходит В. Ф. Асмус в работе «Чтение как труд и творчество»:

«Восприятие произведения требует и работы воображения, памяти, связывания, благодаря которой читаемое не рассыпается в сознании на кучу отдельных независимых, тут же забываемых кадров и впечатлений, но прочно спаивается в органическую и целостную картину жизни»¹⁷.

Ядро любого произведения искусства образуют артефакт (от лат. artefaktum – искусственно сделанное) и эстетический объект. Артефакт – это внешнее материальное произведение, состоящее из красок и линий, или звуков и слов.

Эстетический объект – совокупность того, что является сущностью художественного творения, закреплено материально и обладает потенциалом художественного воздействия на зрителя, слушателя, читателя.

Внешнее материальное произведение и глубины духовного поиска, скрепленные в единство, выступают художественным целым. Целостность произведения – категория эстетики, характеризующая онтологическую проблематику искусства слова. Если Вселенная, мироздание и природа обладают известной целостностью, то и модель любого мироустройства, в данном случае – произведение и заключенная в нем художественная реальность – также обладают искомой целостностью. К описанию неделимости художественного творения добавим важное в литературоведческой мысли высказывание М. М. Гиршмана о литературном произведении как целостности: «Категория целостности относится не только к целому эстетическому организму, но и к каждой его значимой частице.

Произведение не просто расчленилось на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но в нем каждый – и макро-, и микро- – элемент несет в себе особый отпечаток того целостного художественного мира, частицей которого он является...».

Согласованность целого и частей в произведении были открыты в глубокой Древности. Платон и Аристотель связывали понятие красоты с целостностью. Вложив свое понимание в формулу «единой полноты целого»,

они уточнили гармоничную согласованность всех частей произведения искусства, поскольку «полнота» может оказаться и избыточной, «переливающей через край», и тогда «целое» перестает быть в себе «единым» и утрачивает свою целостность.

В теоретико-литературоведческой области знаний, кроме онтологического подхода к единству литературного произведения, существует и аксиологический подход, хорошо известный в среде критиков, редакторов, филологов. Здесь читатель определяет, насколько автору удалось согласовать части и целое, мотивировать ту или иную деталь в произведении; а также точна ли созданная художником картина жизни – эстетическая реальность, и образный мир, и сохраняет ли она иллюзию достоверности; выразительна или невыразительна рама произведения: заголовочный комплекс, авторские примечания, послесловие, внутренние заглавия, составляющие оглавление, обозначение места и времени создания произведения, ремарки и проч., – создающая у читателя установки на эстетическое восприятие творения; соответствует ли выбранный жанр стилю изложения, и др. вопросы.

Мир художественного творчества не континуален (не сплошной и не общий), а дискретен (прерывистый). По словам М. М. Бахтина, искусство распадается на отдельные, «самодовлеющие индивидуальные целые» – произведения, каждое из которых «занимает самостоятельную позицию по отношению к действительности».

Формирование точки зрения учителя-словесника, критика, редактора, филолога, культуролога на произведение усложняется и тем, что не только границы между произведениями искусства размываются, но и сами произведения обладают разветвленной системой персонажей, несколькими сюжетными линиями, сложной композицией. Целостность произведения еще сложнее оценить, когда писатель создает литературный цикл (от лат. *kuklos* – круг, колесо) или фрагмент.

Под литературным циклом обычно понимается группа произведений, составленная и объединенная самим автором на основе идейно-тематического сходства, общности жанра, места или времени действия, персонажей, формы повествования, стиля, представляющая собою художественное целое. Литературный цикл распространен в фольклоре и во всех родах словесно-художественного творчества: в лирике («Фракийские элегии» В. Теплякова, «Urbi et Orbi» В. Брюсова), в эпосе («Записки охотника» И. Тургенева, «Дым Отечества» И. Савина), в драме («Три пьесы для пуритан» Б. Шоу, «Театр революции» Р. Роллана).

Исторически сложилось, что литературный цикл является одной из главных форм художественной циклизации, т.е. объединения произведений, наряду с другими ее формами: сборником, антологией, книгой стихов, рассказов и проч. блоками. В частности, автобиографические повести Л. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» и М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты» образуют трилогии; а исторические пьесы У. Шекспира в литературоведении принято рассматривают как две тетралогии: «Генрих VI (часть 1, 2, 3) и «Ричард III», а также «Ричард II», «Генрих IV (часть 1, 2) и «Генрих V».

Если в отдельно взятом произведении для исследователя важна подчиненность части целому, то в цикле на передний план выходит связь частей и их последовательность, а также рождение нового качественного смысла. Обратимся к меткому выводу С. М. Эйзенштейна о внутренней организации цикла, которая понимается им в качестве монтажной композиции. В своих научных сочинениях он указал, что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество. Сопоставление двух монтажных кусков, по мысли теоретика, «больше похоже не на сумму их, а на произведение».

Таким образом, строение цикла должно напоминать монтажную композицию. Значение цикла всегда стремится превысить сумму значений

групп произведения, объединенных в художественное целое. Множество отдельных лирических произведений в цикле имеет значение не складывания, а объединения. Лирические циклы получили широкое распространение еще в творчестве древнеримских поэтов Катулла, Овидия, Проперция, подаривших миру замечательные элегии.

В период Возрождения заметную популярность приобрели циклы сонетов. Поскольку литературное развитие в XVIII в. требовало неукоснительного следования жанрам, то и основными единицами появившихся стихотворных книг были жанрово-тематические: оды, песни, послания и др.

Соответственно, каждый вид поэтического сборника XVIII столетия имел свои композиционные принципы, и поэтический материал внутри томов располагался не в хронологическом порядке, а в соответствии со схемой: Богу – царю – человеку – себе. В книгах того времени наиболее заметными частями были начало и конец.

На рубеже XVIII–XIX вв. в связи с индивидуализацией художественного сознания сформировалась эстетика случайного и преднамеренного. Развитие художественного мышления эпохи зависело от инициативы творческой личности и ее стремления воплотить все богатство человеческой индивидуальности, ее задушевной биографии. Первым русским лирическим циклом в таком качестве, по мнению ученых, явился цикл А. С. Пушкина «Подражание Корану», в котором разнообразными гранями раскрылась единая поэтическая личность художника. Внутренняя логика развития творческой мысли писателя, а также единство формы и содержания произведения связывали все подражания в целостный поэтический ансамбль.

На особенности литературного мышления эпохи, а также на проблему изучения циклизации в творчестве Пушкина, проливает свет специальное исследование М. Н. Дарвина и В. И. Тюпы¹⁹.

Литературные опыты XIX столетия во многом предвосхитили расцвет русского цикла в конце XIX–начале XX вв. в творчестве поэтов символистов

В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, Вяч. Иванова.

2. Содержание и форма литературного произведения.

Содержание и форма – важнейшая понятийная пара в теории литературы. Суть этого сопоставления сводится к следующему: если в художественном высказывании не заключено некое обобщение, и оно не вызывает соразмышления у читателя, то этот общий смысл можно назвать содержанием. В произведении то, что воспринимается, апеллирует к внутреннему зрению читателя, принято именовать формой. В ней традиционно выделяют три аспекта: предметы, о которых идет речь; слова, обозначающие эти предметы; композиция, т.е. расположение предметов и слов относительно друг друга.

В рассматриваемой паре ведущее начало принадлежит содержанию. Под ним понимается основа предмета, его определяющая сторона, под формой же выделяют организацию и внешний облик произведения, его определяемую сторону.

Категорию содержания в философию и эстетику ввел Г. В. Ф. Гегель. Он предназначил ей выступить «идеалом» диалектической концепции развития единства и борьбы противоположностей. В «Эстетике» великий мыслитель доказал, что в художественном произведении противоположности примиряются, причем под содержанием искусства он усматривал идеал, а под формой – чувственное, образное его воплощение.

При этом Георг Вильгельм Фридрих Гегель в предопределении любого произведения усматривал гармоничное соединение содержания и формы в свободное целое.

Схожие высказывания встречаются во взглядах В. Г. Белинского.

По мнению ведущего критика того времени, в произведении поэта идея – это не отвлеченная мысль, а «живое создание», в котором нет границы

между идеей и формой, но та и другая являются «целым и единым органическим созданием».

Виссарион Григорьевич Белинский углубил взгляды предшественника-идеалиста и усовершенствовал прежнее понимание единства содержания и формы в теоретико-эстетических поисках XIX в. Он обратил внимание исследователей на случаи дисгармонии формы и содержания. Примером справедливого наблюдения критика могут служить стихотворения

В. Венедиктова, А. Майкова, К. Бальмонта, которые отличались формой и проигрывали в содержании.

В истории эстетической мысли сохранились умозаключения о приоритете формы над содержанием. Так, взгляды Ф. Шиллера о свойствах формы были дополнены В. Б. Шкловским, ярким представителем школы русских формалистов. Этот ученый видел в содержании литературного произведения внехудожественную категорию, и поэтому форму оценивал как единственную носительницу художественной специфики.

Пристальное внимание к форме литературного произведения положило начало исследовательским концепциям В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Б. В. Томашевского, В. Я. Проппа, Р. О. Якобсона, Л. С. Выготского.

Уточняя область гуманитарных исследований указанных ученых, в частности, отметим, что выдающийся деятель психологического направления в литературоведении Выготский на примере анализа новеллы И. А. Бунина «Легкое дыхание» показал явные преимущества композиции и отбора художественной лексики над содержанием всего произведения²⁰.

Однако в новелле в размышлениях о гармонии и красоте воплощаются жанровые особенности кладбищенской элегии с характерными для нее философскими вопросами о жизни и смерти, настроениями грусти об исчезнувшем, элегическим строем художественности. Эта точка зрения полнее представлена в работе современных исследователей Т. Т. Давыдовой

и В. А. Пронина о теории литературного произведения. Таким образом, форма не уничтожает содержание, а обнаруживает свою содержательность.

Глубже понять проблему единства содержания и формы поможет и обращение к понятию «внутренняя форма», разработанному в отечественном литературоведении А. А. Потебней и Г. О. Винокуром.

В понимании ученых, внутреннюю форму произведения составляют события, характеры и образы, указывающие на его содержание и, следовательно, на его художественную идею.

Таким образом, содержательными компонентами художественного произведения являются тема, характеры, обстоятельства, проблема, идея; формальными – стиль, жанр, композиция, художественная речь, ритм; содержательно-формальными – фабула, сюжет и конфликт.

3. Анализ литературного произведения как художественного целого

Предваряя рассмотрение вопроса об анализе литературного произведения как художественного целого, обратимся к важному в теории литературы высказыванию Г. Н. Пospelова : «Анализ содержания должен заключаться в том, чтобы через внимательное рассмотрение всего непосредственно изображенного углубиться до понимания выраженной в нем эмоционально-обобщенной мысли писателя, его идеи». Здесь ученый дает конкретные рекомендации исследователю, настаивает на бережном, чутком отношении его ко всему материалу художественного создания.

Философские категории содержания и формы неразделимы. По замечанию В. Е. Хализева, они служат мыслительному отграничению внешнего от внутреннего, сущности и смысла от их воплощения, от их способов существования, и отвечают аналитическому импульсу человеческого сознания.

Следовательно, сам акт изучения, разбора, анализа, описания художественных произведений является ответственным шагом в работе филолога, редактора и критика.

Установки и перспективы понимания словесно-художественных произведений и текстов у каждой из научных школ свои. Однако в литературоведческой теории просматриваются некоторые универсальные подходы (принципы и способы анализа) к произведениям литературы, среди которых упрочились следующие понятия, описывающие методологию и методику изучения произведений: научное описание и анализ, интерпретация, контекстуальное рассмотрение.

Исходная задача исследователя – описание. На этом этапе работы происходит фиксирование и констатация данных наблюдения: речевых единиц, предметов и их действий, композиционных сцеплений.

Описание художественного текста неразрывно связано с его анализом (от гр. *analysis* – разложение, расчленение), т.е. соотнесением, систематизацией, классификацией элементов произведения.

При описании и анализе литературно-художественной формы важным оказывается понятие мотива. В литературоведении под мотивом понимается компонент произведений, обладающий повышенной значимостью семантической насыщенностью. Главными свойствами мотива считаются его вычленяемость из целого и повторяемость в многообразии вариаций.

В Приложении настоящего пособия в качестве литературоведческого материала, дающего познавательную перспективу для дальнейшего изучения мотива, представлен фрагмент работы И. В. Силантьева.

Более перспективным видится анализ, направленный на выявление отношений элементов формы к художественному целому. Здесь постижение функции приемов (от лат. *functio* – исполнение, свершение) сводится к изучению художественной целесообразности, конструктивности, структуры и содержательности.

Художественная целесообразность, а в работах Ю. Н. Тынянова она называется конструктивностью, отвечает на вопросы: зачем применяется тот или иной прием, какой художественный эффект им достигается.

Конструктивность призвана соотнести каждый элемент литературного произведения как системы с другими элементами и всей системой в целом.

Структурный анализ, разработанный Ю. М. Лотманом и его учениками, рассматривает произведение как структуру, делит его на уровни и изучает их неповторимое своеобразие в составе художественного целого.

В настоящем пособии в Приложении помещены фрагменты литературоведческих статей Ю. М. Лотмана. Представляющие собою образцы уровневого анализа произведения, выступающие в качестве методики проведения разбора, они служат дополнительным материалом студентов, обучающихся профессиональному рассмотрению литературных текстов.

Содержательная функция анализа направлена на постижение смысловой целостности произведения. Этот подход о подчиненности художественных средств авторской мысли, введенный в научный оборот А. П. Скафтымовым и М. М. Бахтиным, находится на границе между анализом и интерпретацией (от лат. *interpretation* – объяснение).

Интерпретации, или литературоведческие объяснения, имманентны произведению: состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования.

Данный исследовательский подход к изучению художественного текста опирается на герменевтику – теорию истолкования текстов, учение о понимании смысла высказывания и познании личности говорящего. На данном этапе развития научной мысли герменевтика является методологической основой гуманитарного знания.

Имманентные литературоведческие интерпретации всегда несут относительные истины, поскольку художественное содержание не может быть до конца исчерпано какой-либо единичной трактовкой произведения.

Имманентное прочтение интерпретатора должно быть аргументированным и четким: редактору, филологу, историку литературы необходимо учесть сложные, многоплановые связи каждого текстового элемента со всем художественным целым.

Профессиональное объяснение содержания произведения обычно сопровождается контекстуальным анализом. Термин «контекст» (от лат. *contextus* – соединение) для исследователя литературы означает широкую область связей художественного произведения с внешними ему фактами, как литературными (текстовыми), так и нехудожественными (нетекстовыми).

Контексты творчества писателя разделяются на контексты ближайшие удаленные. Ближайшие контексты литературного произведения складываются из его творческой истории, запечатленной в черновиках, различных по времени предварительных вариантах; биографии автора, свойств его личности и черт характера; разнообразного окружения – литературного, семейно-родственного, дружеского. Если филолог обращается к художественному тексту с позиции удаленного контекстуального изучения, то в его рассуждениях раскрываются различные явления социально-культурной современности автора; «большое историческое время» (Бахтин), которому был причастен писатель; литературные традиции и предмет художественного следования им или отталкивания; нелитературный опыт прошлых поколений и его место в судьбе писателя, др. вопросы.

В ряду удаленных контекстов литературного произведения выделяют надыстоические начала бытия – архитипы, или архитипические образы, восходящие к мифопоэтическому представлению о мире. В Приложении настоящего пособия представлен в качестве литературоведческого материала, открывающего студентам перспективу исследований, фрагмент работы И. А. Есаулова о пасхальном архетипе в творчестве Б. Пастернака.

Отечественная наука о литературе располагает богатым опытом аналитического и одновременно интерпретирующего анализа

художественных произведений. Особым мастерством и глубиной профессионального поиска отличаются работы А. П. Скафтымова «Нравственные искания русских писателей» (1972), С. Г. Бочарова «О художественных мирах» (1985), С. С. Аверинцева «Поэты» (1996), Д. Е. Максимова «Поэзия и проза Ал.Блока» (1981).

4. Литературный процесс.

Литература, разумеется, связана с историей, с жизнью общества, она ее в какой-то степени отражает, однако не является ни копией, ни зеркалом. В какие-то моменты на уровне образов и тематики происходит сближение с исторической реальностью, в какие-то, напротив, литература отдаляется от нее. Понять логику этого «притяжения-отталкивания» и найти переходные звенья, связывающие исторический и литературный процессы – задача чрезвычайно сложная и едва ли имеющая окончательное решение. В качестве такого переходного звена «от жизни к литературе» рассматривались то религиозно-символические формы, то общественные стереотипы (или, в терминологии А. А. Шахова, «общественные типы»), которые формируются в обществе в определенный период и воплощаются в искусстве; то социально-психологическая атмосфера в обществе (в терминологии Ю. Б. Кузьменко – «социальные эмоции»); то структура эстетического идеала, отражающая и представления о человеке, и эстетические традиции (например, такой подход характерен для работ Н. А. Ястребовой) и т. д. Концепций было очень много, однако механизм преобразования исторической реальности в художественные произведения так и остается загадкой. В то же время попытки найти это переходное звено стимулируют появление интересных исследований, неожиданных и оригинальных концепций и в отечественной, и в зарубежной эстетике. Скажем, именно поиск этих звеньев, одновременно конкретно-исторических и «трансисторических» (в терминологии П. Бурдые), то есть однотипных для любого момента истории,

порождает концепцию «нового историзма» – одну из самых востребованных методологий в современной западноевропейской науке. Согласно теории Пьера Бурдьё, автора этой концепции, бесполезно «навязывать» истории какие-то общие законы, исходя из сегодняшней системы координат. Исходить нужно из «историчности объекта», то есть всякий раз нужно входить в исторический контекст данного произведения. И лишь сопоставляя множество таким образом полученных данных, включая историчность самого исследователя, мы можем заметить элементы общности, «преодолеть» историю. Концепция П. Бурдьё сегодня популярна, но всех вопросов она, конечно, не снимает. Поиск адекватной методологии продолжается, и окончательные ответы здесь едва ли возможны.

Кроме «внешних» связей, то есть связей с историей, психологией и т. д., **литература имеет и систему внутренних связей**, то есть постоянно соотносит себя со своей собственной историей. Ни один писатель ни одной эпохи никогда не начинает писать «с чистого листа», он всегда сознательно или бессознательно учитывает опыт своих предшественников. Он пишет определенным жанром, в котором аккумулирован многовековой литературный опыт (не случайно М. М. Бахтин называл жанр «памятью литературы»), он ищет наиболее близкий себе род литературы (эпос, лирика, драма) и поневоле учитывает законы, принятые для этого рода. Наконец, он впитывает в себя множество авторских традиций, соотнося свое творчество с кем-то из предшественников. Из всего этого складываются внутренние законы развития литературного процесса, которые напрямую с социально-исторической ситуацией не соотносятся. Скажем, жанр элегического стихотворения, пронизанного грустью, а порой и трагизмом, может проявить себя в разной социоисторической ситуации, но всегда будет соотносить себя с жанром элегии – независимо от желания и воли автора.

Поэтому понятие **«литературный процесс»** включает в себя **становление родовых, жанровых и стилевых традиций.**

3. Литературный процесс можно рассматривать и еще с одной точки зрения: как **процесс формирования, развития и смены художественных стилей**. Тут встает целый ряд вопросов: как и почему возникают стили, какое влияние они оказывают на дальнейшее развитие культуры, как формируется и насколько важен для развития литературного процесса индивидуальный стиль, каковы стилевые доминанты определенной эпохи и т. д.

Ясно, что сколь-нибудь объемное представление о литературном процессе мы получим лишь в том случае, если будем учитывать все эти вопросы, если сами эти вопросы будут пониматься системно, взаимосвязано. На ранних стадиях освоения филологической науки эти взаимосвязи еще не ощущаются, поэтому далее разговор будет вестись более в аналитическом, чем в синтетическом ключе, сначала надо разобраться с разными компонентами литературного процесса, а уже потом, имея большой опыт, устанавливать связи между этими компонентами.

Традиция и новаторство – важнейшие составляющие литературного процесса. Нет ни одного великого произведения литературы, которое бы не было связано тысячами нитей с контекстом мировой культуры, но точно так же невозможно представить значительное эстетическое явление, не обогатившее мировую литературу чем-то своим. Поэтому традиция и новаторство – это оборотные стороны одной медали: подлинная традиция всегда предполагает новаторство, а новаторство возможно лишь на фоне традиции.

Один из наиболее известных филологов XX века М. М. Бахтин, постоянно возвращавшийся к этой проблематике, написал так: «Всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу («изначальность»), точнее, к обновлению начала. Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его. Конечно, и сами термины «вперед» и «назад» теряют в этом понимании свою замкнутую абсолютность, скорее вскрывают своим взаимодействием живую парадоксальную природу движения».

В другой работе Бахтин создает прекрасную метафору: «Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины». Развивая эту мысль, автор продолжает: «Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, создавались и собирались веками и даже тысячелетиями: они таились в языке, и не только в литературном, но и в таких пластах народного языка, которые до Шекспира еще не вошли в литературу, в многообразных жанрах и формах речевого общения, в формах могучей народной культуры».

Отсюда одна из центральных идей Бахтина, имеющая прямое отношение к проблеме традиции и новаторства, – идея мировой культуры как **диалогического пространства**, в котором разные произведения и даже разные эпохи постоянно перекликаются, дополняют и раскрывают друг друга. Античные авторы определяют современную культуру, но и современная эпоха позволяет открыть в гениальных творениях древности те смыслы, которые в те времена не были видны и не создавались. Таким образом, любое новое произведение независимо от традиции, но и парадоксальным образом произведения ушедших эпох зависят от современной культуры. Современный читатель «рожден» Шекспиром, но и Шекспир открывает ему такие свои смысловые глубины, которые ни современники гениального драматурга, ни сам он не могли почувствовать. Таким образом, время в пространстве культуры теряет столь привычную нам «линейность» (от прошлого к будущему), оно превращается в живое движение в обе стороны.

Вопросы:

1. Что собой представляет термин «литературное произведение»?
2. Чем содержание отличается от формы?
3. Что включает в себя понятие «литературный процесс»?

Список использованной литературы:

1. Крылов В. Н. Теория и история русской литературной критики / В.Н. Крылов. — Казань: Казан. ун-т, 2011 — 124 с.

2. Зыкова, Г. В. История русской литературной критики XVIII-XIX веков : учебное пособие для вузов / Г. В. Зыкова, В. А. Недзвецкий. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2024. — 270 с.

3. Буранок О.М. Русская литература XVIII века [Электронный ресурс]: учебно-методический комплекс для студентов филологических специальностей. — 3-е изд., стер. — М.: ФЛИНТА, 2013 — 394 с.

Тема 9. Литературная критика как дисциплина литературоведения

План:

1. Литературная критика, ее предмет и задачи.
2. Жанры литературной критики, принципы их классификации.
3. Рецензия как литературно-критический жанр.
4. Сюжет и композиция литературно-критической статьи.

Ключевые слова: литературная критика, современность, публицистичность, литературный портрет, философский опыт (эссе), импрессионистский этюд, критический фельетон, критический рассказ, пародия.

1. Литературная критика, ее предмет и задачи.

Существуют различные точки зрения на сущность литературной критики. Можно выделить три точки зрения:

1. Критика – понятие синонимичное литературоведению.
2. Критика – это составная часть литературоведения. Эта точка зрения является традиционной.
3. Критика – это важный компонент самого литературного процесса, и в этом смысле часть самой литературы.

Также возможно разделение понятия литературной критики как вида деятельности и как научной дисциплины. Критика как вид профессиональной деятельности появляется тогда, когда возникают первые периодические издания. Журналы и альманахи отразили потребность читателей толковать литературные произведения, следить за современной литературой. По мнению Д.С. Лихачева, литературоведение складывается позже, оно – ровесник реализма. Критика как научная дисциплина рождается из литературоведения, когда оформляются в его составе такие части, как история и теория литературы. Щукина Т.С. в своей работе «Теоретические проблемы художественной критики» (М., 1980) отмечая процесс

отмежевания литературоведения от критики, приводит слова А.Н. Веселовского: «Современность слишком спутана, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней цельно и спокойно, отстаивая ее законы; к старине мы хладнокровнее». Здесь сформулировано методологически важное представление о современности как сфере критики. Существует также мнение о том, что дело критики - оценка, дело же литературоведения как науки – анализ художественных явлений. Это положение не должно умалять роли аналитического начала в критическом труде. Вряд ли стоит разводить функцию открытия и изучения за разными частями литературоведения. Так или иначе, критика первой берется за толкование современных произведений, представление о которых углубляется в литературоведческих исследованиях. Особенно это касается исследовательских работ по современной литературе, которые зачастую основываются на наблюдениях и выводах критиков. Мысль В.Кубилюса, восходящая к Шеллингу, верна в принципе: «Не может быть единственной и окончательной интерпретации произведения, поскольку эмоциональный настрой и переживание – основа восприятия – меняются в зависимости от новых исторических условий». «Развитие литературной критики само по себе показывает степень образованности всей литературы вообще». Исследователь Л. Якименко пытается выявить специфический предмет анализа критики: «литературоведение говорит о том, что стало историей или стало таковой. Литературная критика анализирует явления сегодняшнего дня». История литературной критики знает случаи, когда критики обращались к произведениям прошлых эпох, при этом всегда актуализируя в их содержании созвучные своему времени проблемы. (Гончаров «Миллион терзаний» через несколько десятков лет после написания, статьи Белинского о Державине, Д.И. Писарева о Пушкине, Н.Г.Чернышевского о Гоголе). Поспелов Г.Н. считает, что «современное прочтение» литературных произведений прошлого – это и есть как раз дело литературной критики, а не

литературоведения. Сфера критики – живое участие в «зоне становящейся литературы». Таким образом, публицистичность – важное качество литературной критики, которое взаимодействует с другими ее началами, такими, как научность и художественность. В синтезе науки и искусства доминирующим является интеллектуально-аналитическое начало. С искусством же критику сближает самопроявление личности. М.Каган: критика «не есть по природе своей ни наука, ни искусство, а нечто третье... имеющее отношение не только к познавательной, сколько «ценностно-ориентационной – в первую очередь – идеологической – сфере человеческой деятельности».

Таким образом, критика влияет на формирование общественного мнения, прогнозирует перспективы литературного развития и воздействует на него, определяя особенности современной литературы.

2. Жанры литературной критики, способы их классификации.

Л.П. Гроссман в своей классификации жанров критических работ (1925) выделяет 17 типов критических работ: 1) литературный портрет 2) философский опыт (эссе) 3) импрессионистский этюд 4) статья-трактат 5) публицистическая или агитационная критика (статья-инструкция) 6) критический фельетон 7) литературный обзор 8) рецензия 9) критический рассказ 10) литературное письмо 11) критический диалог 12) пародия 13) памфлет на писателя 14) литературная параллель 15) академический отзыв 16) критическая монография 17) статья-глосса. Здесь применены разные способы классификации: 1) по методу литературного критика: эссе, трактат, академический отзыв, 2) по «литературному» роду работ: фельетон, письма, диалог, 2) по степени и широте охвата объектов: обзор, рецензия, литературный портрет.

В работе «Поэзия критической мысли» М.Я. Поляков в основу жанрового деления, как принцип классификации применяет структурное

соотношение факта и проблематики. Он выделяет интерпретационный тип критических работ, в них, по мысли исследователя, мысль движется от литературного факта к социальной и литературной проблеме. Второй тип жанров М.Я. Поляков называет идеологическим, при этом способе движение критической мысли совершается от проблематики к литературным фактам, например. Это жанр литературного обзора. Третий тип – разновидность идеологического типа, статья с переходом от факта к факту (литературный портрет, философско-критический этюд, отчасти рецензии. Четвертый тип в классификации Полякова - это рефлексивные или полемические жанры, где литературные факты ограничены, главное место занимает личность критика с определенной идеологической позицией, движение критической мысли совершается от проблемы к проблеме. Выделить эти типы в чистом виде достаточно проблематично, в этой классификации ценен сам подход анализа критического суждения, в котором выделяется понятие литературного факта и проблемы.

Применительно к декабристской эпохе И.В. Попов выделяет 3 жанровые группы: собственно критическая, рецензентская и полемическая. Существуют и другие способы классификации критических жанров, например, по степени близости к идеалам критика, так выделяются жанры положительного отзыва, нейтральной статьи, иронического отзыва, сатирической пародии, полемики, памфлета. Есть уникальный жанр - критическая подделка – пастиш, в котором критикуется выдуманный критиком объект. Обращение к этому жанру может быть объяснено особой ситуацией и условиями, чаще всего общественной несвободы, когда невозможна по тем или иным причинам открытая критика определенных авторов, пастиш же позволяет высказать свою точку зрения на происходящие процессы, осуществить критику. Возможны и другие случаи, так, в современности критика практически не справляется с огромным потоком издающейся литературы, с появлением ряда новых авторов, в условиях постмодернистской культуры сложно выделить различные уровни массовой

литературы, графоманство от настоящего искусства. Известен эксперимент, когда современные критики выдумали автора, приписали ему определенное произведение и «запустили» в жизнь. Через некоторое время они встретили отзывы об этом авторе у других критиков, это при том, что ни произведений, ни автора в реальности никогда не существовало. Это выразительный пример создания пастиша показывает все своеобразие современной литературной ситуации.

В целом для современных жанров характерна синтетичность различных образований, для их выделения, определения, нужно знать особенности жанров в «чистом» виде.

3. Рецензия как литературно-критический жанр.

Рецензия – первичное ядро жанров литературной критики, опорный жанр литературной критики, который наглядно показывает ее функции в целом: это формирование общественного мнения, прогноз развития литературы, и формирование облика будущей литературы.

Рецензия выполняет функцию сообщения о новой книге, формирует представление об особенностях ее содержания, стиля, также она призвана стимулировать внимание читателя к книге, пробуждает интерес к ней.

Сегодня жанр рецензии востребован и становится одним из основных жанров так называемой «журналистской» критики, реализуя, прежде всего рекламные цели. Побудить читателя купить ту или иную книгу – эта цель издательской политики воплощается чаще всего в жанре рецензии. В лексиконе современной журналистской критики часто употребляются такие слова, как «проект ...Ф.И.О.», «культовый писатель» и т.д., что свидетельствует об определенном рода коммерциализации искусства, когда оно переходит на уровень черты массовой культуры.

Типологическими чертами жанра являются авторитетность и монопроблемность. Композиция рецензии определяется соотношением факта, анализа и оценки. Под фактом имеются в виду исходные данные

книги, информация о месте и времени издания, сведения об авторе. Соотношение анализа и оценки может быть разным, но в любом случае оценка звучит авторитетно, если она подкреплена анализом, аргументирована текстом. Важный момент - обоснование актуальности рецензируемого материала, что также подкрепляет позицию критика.

Известный критик М.Бутов дает такое определение жанра: «Рецензия – часто ...поиски виртуальной книги: то есть пишешь о том, что хотел бы в книге увидеть, но не увидел». Определение рецензии как «поисков виртуальной книги» ставит важный вопрос об эстетическом идеале критика, о том, какие факторы определяют критическую позицию. В истории литературной критики исследователи выделяют такие жанровые разновидности рецензии, как рецензия-диалог, рецензия-фельетон, рецензия-письмо, рецензия-эссе.

Следует отметить, что их частотность сегодня невысока. Рецензия отличается высокой степенью функционирования, и часто их построение трафаретно. Театральные рецензии, киорецензии отличаются от литературно-критических тем, что включают в свой состав сравнение постановки, экранизации с литературным первоисточником. В них прослеживается уровень исполнения, особенности интерпретации режиссера, актерская игра и т. д.

Рецензия - первый жанр, который следует освоить молодому критику. При этом для целостности и убедительности работы важен принцип отбора литературного материала для анализа и оценки, важно, чтобы это было произведение, которое не оставляет критика равнодушным, вызывает живейший отклик с его стороны эмоционально и интеллектуально. Только тогда его рецепция будет убедительна для читателя.

4. Сюжет и композиция литературно-критической статьи

Название «статья» обозначает широкое поле критических работ, имеющих своей целью анализ, обобщение, оценку, истолкование, выявление

связи искусства и жизни. Исследователи выделяют следующие разновидности: теоретическая, юбилейная, эссе, полемическая, в принципе возможно выделение и других видов, например, проблемной статьи.

Композиция является общим термином, который обозначает состав и порядок следования элементов. Возникает вопрос, какие же элементы можно выделить в многокомпонентной критической статье. Бурсов Б.И. дает следующее определение: «Композиционное построение литературно-критической статьи прежде всего зависит от принципа сочетания и конкретного содержания трех элементов критики: постановки литературно-критических проблем, анализа художественных достоинств произведения и обращенности к читателям в связи с задачами, стоящими перед обществом».

Исследователь выделяет составные элементы, коррелирующие с научностью, художественностью и публицистичностью как основными качествами критики вообще. В цепочке «факт – интерпретация – теория» соотношение элементов может быть различным в зависимости от задачи критика.

Основное требование к композиции статьи – это целостность и единство структуры, которое должно реализовываться с самого начала статьи. В журналистской критике начало чаще всего является штампом, клише: дается информация об исходных данных книги. В условиях, когда литература культурного запроса и вслед за ней критика становится элитарным делом, задача критика – с самого начала привлечь, приковать внимание читателя к предмету обсуждения. Корней Чуковский учил молодых критиков, говоря о том, что читателю надо устроить «ловушку», поймать его на «крючок».

В. Баранов в своем учебном пособии выделяет следующие виды зачина статьи: 1. формулировка главной авторской мысли. 2. общее раздумье или описание. 3. цитата из произведения, примечательная для содержания и стиля художника.

Композиция статьи во многом определяется жанром, могут быть выделены и такие компоненты, как развернутые рассуждения в процессе анализа, цитация, «выходы» в другие виды искусства, «выход» в жизнь. Исследователи выделяют следующие принципы построения статьи: дедуктивный и индуктивный. В первом случае движение критической мысли идет от общей проблемы к литературному материалу, во втором – от единичных, частных наблюдений к общим выводам и проблемам. В статье могут сочетаться оба принципа построения.

По структуре внутренней содержательности и наполненности, по эстетической доминанте композиция литературно-критической статьи может быть логической, субъективно-лирической и фактографической. В основе логической композиции – преобладание прежде всего мысли, при субъективно-лирической композиции – в основе авторские чувства, развертывание материала по ассоциации, фактографическая композиция предполагает организацию материала по принципу простого перечисления, по отдельным блокам. На практике все выделенные виды композиции могут сочетаться в пределах одной работы, важно научиться выделять доминанту.

По характеру аргументации композиция бывает *центробежной*, все более удаляющейся от отправного тезиса и тем развивающей его, *окольцовывающей*, когда проводится одна линия и мысль возвращается на новом витке спирали после обоснования и аргументации, *сопоставительной*, когда мысль развивается благодаря сравнению равнозначных явлений. Логика движения критической мысли, ее механизмы выражаются в *сюжете* статьи. Литературная критика – в некотором смысле есть отражение «отражения», поэтому отношения критика и действительности опосредованы в значительной степени, его позиция складывается из множества разных реляций. В рамках рецептивной эстетики в цепочку «автор – произведение – читатель» критик может включаться прежде всего как посредник между автором и читателем, толкуя как «пересоздатель» уже созданного текста произведение писателя. Критик всегда должен очень четко сознавать

действительность и материал художественно отражения. Существует определение сюжетобразующего начала литературно-критической статьи как «выявления соотношения между событиями, изображенными в художественном произведении и несущими творческую концепцию писателя и их «проверкой» критиком от лица самой жизни на достоверность, значительность и прогрессивность». В диалоге критика и читателя могут быть выделены публицистический и эстетический типы объектов, между которыми существует подвижное взаимодействие. Публицистический тип объектов связан с осмыслением критиком современности, сюда входят все виды полемики, публицистические и лирические отступления, оценка действительности в том или ином виде. Эстетический тип объектов включает все формы работы критика с художественным произведением: это анализ, интерпретация текста, теоретико-литературный материал. В мышлении критика постоянно происходит синтез научного и образно-публицистического начал.

У критика выстраиваются особые взаимоотношения с читателем, которого критик хочет убедить, обратить в свою веру. В основе сюжета статьи – толкование художественного произведения в диалоге с читателем-современником. Важная грань сюжета статьи – это отношения критика и автора.

Исследователи выделяют различные виды их взаимоотношений, так, критик может занимать позицию аналитика, судьи, собеседника. В любом случае, когда критик обращается к автору, это лишь один из объектов диалога с читателем. Существует множество приемов такого общения, это, например, «конструирование позиции автора – позиции писателя» - своеобразная имитация высказываний писателя.

Образ читателя в сознании критика многогранен. Это может быть модель, конструкт читателя, которому приписывается определенная позиция, читатель – модель – это «марионетка в руках критика, выступающая то в роли

его alter ego, то в роли прогрессивного общественного мнения, то как воплощение наиболее косной части современного общества, то как недифференцированный потребитель искусства вообще».

Существует классификация читателя:

1. читатель – молчаливый собеседник. Это понятие собирательное, критик чаще выбирает монологическую форму речи, употребляя при этом ораторские и эпистолярные фигуры: обратим внимание, посмотрим и т.д.
2. читатель – носитель определенной точки зрения, социально-этической и эстетической позиции. В этом случае вводится пересказ его точки зрения, выражается отношение критика к нему.
3. читатель – не только носитель идеи, но и имеющий характеристические черты (социально-бытовые, культурно-этнографические, сословные, возрастные и т.д.).

Сложная картина взаимоотношений читателем строится на разных смыслах местоимений и местоименных конструкций («вы», «мы с вами», «они», «я, как все» и т.д.)

Итак, сюжет статьи образуется диалогом критика и читателя, причем можно выделить движение в формировании диалога как беседы равноправных собеседников.

Вопросы:

1. Сущность понятия «критика».
2. Что такое статья?
3. Какую функцию выполняет рецензия?

Список использованной литературы:

1. Крылов В. Н. Теория и история русской литературной критики / В.Н. Крылов. – Казань: Казан. ун-т, 2011 – 124 с.

2. Зыкова, Г. В. История русской литературной критики XVIII-XIX веков : учебное пособие для вузов / Г. В. Зыкова, В. А. Недзвецкий. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2024. — 270 с.

3. Буранок О.М. Русская литература XVIII века [Электронный ресурс]: учебно-методический комплекс для студентов филологических специальностей. — 3-е изд., стер. — М.: ФЛИНТА, 2013 — 394 с.

Тема 10. Литературная критика 18 века

План:

1. История литературной критики.

2. Критика в литературном движении XVIII века Первые шаги

1. История литературной критики.

История критики венчает литературное образование, необходима она и в раннем, школьном курсе литературы. Обращение к критике позволяет посмотреть на литературное произведение с разных точек зрения. Живая жизнь критики – это дискуссия, требующая от читателя сделать личный выбор между противоборствующими позициями. История критики тем самым уничтожает авторитарную школу с ее правилом «повтори, что я сказал» и способствует воспитанию творческой личности.

Слово «критика» из греческого языка, оно означает искусство разбирать, судить. Слово имеет в современном языке два основных значения. В широком смысле критика – суждение о любом предмете, не обязательно о литературе. Можно критиковать что угодно: правительство, деканат, преподавателя, самого себя, наконец. Всё это критика в широком смысле слова. Критика в узком смысле слова – суждение о произведениях искусства. Это значение появляется в языке гораздо позднее, чем первое. В европейских языках лишь в начале XVIII века слово «критика» приобретает сугубо специальное, эстетическое наполнение. Есть музыкальная, театральная

критика, художественная (критика изобразительных искусств). В их числе пребывает и литературная критика.

Вот одно из определений, которое мы находим в «Большом энциклопедическом словаре» (1997): «Литературная критика – область литературного творчества на грани искусства (художественной литературы) и науки о литературе (литературоведения)». Нетрудно заметить сделанный здесь акцент на пограничной природе критики, что позволяет примирить две существующие точки зрения. Одна из них заключается в том, что критика – это часть литературы. Некоторые теоретики даже утверждают, что критика – один из родов литературы наравне с лирикой, эпосом и драмой. Они основываются на том, что критика есть вид литературного творчества и она использует приемы и средства литературы. Ещё одно доказательство: критикой занимались все более или менее выдающиеся писатели. Они писали не только «о жизни», но и «о литературе». С этой точки зрения критика – это литература о литературе. Блистательное явление так называемой писательской критики в западной традиции представляет Оскар Уайльд, автор критических эссе, нарочито написанных как художественные произведения. Одно из них называлось «The Critic as Artist» («Критик как художник»).

Вторая точка зрения заключается в том, что критика не литературное творчество, а наука. Подчёркивается аналитическое начало, рациональная способность критики расчленять, сопоставлять, выстраивать умозаключения. Это всё особенности научного мышления. Критик, даже если он потом облечёт свою мысль в красивую литературную упаковку, всё равно начинать должен с анализа, как учёный, а не как художник, мышление которого скорее спонтанно. Заметим, что в англоязычной традиции слово «критика» (criticism) употребляется в значении научной, филологической аналитики (напр., школа «новой критики»). В отечественной традиции критика, скорее всего, являет собой некий вторичный синкретизм, соединяющий научное и художественно мышление.

В связи с этим ещё одно определение, принадлежащее перу великого русского критика Аполлона Григорьева: «Критик есть половина художника, может быть даже в своём роде тоже художник, но у которого судящая, анализирующая сила перевешивает силу творящую». Самого Аполлона Григорьева можно отнести к так называемой поэтической критике (он к тому же, напомню, был замечательным поэтом), поэтому его определение особенно ценно: ведь даже он говорит, что в критике «анализирующая сила перевешивает силу творящую».

Критика, безусловно, рационализирует, т.е. переводит с языка образов на язык мыслей. Может возникнуть вопрос: а нужен ли вообще, в принципе такой перевод рядовому читателю, зрителю, слушателю? Произведение искусства обращено к чувственному созерцанию, оно формирует целостное, неразложимое впечатление, так надо ли разрушать эту целостность, надо ли дополнительно обдумывать, анализировать уже полученное нами впечатление? Лучший ответ на наш вопрос – ощущаемая нами *потребность* обдумывать и обсуждать прочитанное, увиденное, услышанное... В этой потребности, очевидно, сказывается самая природа человеческого духа (хотя и с разной силой у разных людей). Белинский объяснял эту нашу потребность в критике предельно просто: «человек не животное и потому не может и не должен оставаться при одном *чувственном, инстинктивном* понимании: он должен понимать *сознательно*, то есть свои непосредственные ощущения переводить в понятия и выговаривать их». Такое выговаривание, продолжал он, помогает «ещё глубже проникнуть в сущность» полученного впечатления, в конечном счете усилить его.

Ещё одно определение критики, краткое и точное, идёт от Белинского: критика – *самосознание литературы*, т.е. с помощью критики литература осмысливает своё место и назначение. Потребность самосознания возникает на самых ранних, древних этапах развития литературы. Элементы самосознания мы найдём уже у Гомера, когда он говорит о том, как надо

писать. Так и в «Слове о полку Игореве» автор говорит, что не желает писать наподобие легендарного Бояна, растекаясь мыслию по древу, – здесь уже есть элемент литературной критики. Критика впервые появляется на страницах литературных произведений, что означает внутреннюю потребность в ней самой литературы.

В античную эпоху элементы критики накапливались в двух науках. Первая – это риторика, наука о красноречии, наука расставлять слова так, чтобы они действовали на слушателя, поэтому риторика неизбежно занималась критикой словесного творчества. Вот что, к примеру, утверждал основатель первой риторической школы (436 – 338 гг. до нашей эры) Исократ: «Говорить изящно – значит говорить, высказывая мысль наполовину, но так, что другая её половина слушателям и без того понятна». Вот первое правило красноречия. То, что говорил Исократ, в новейшей литературе получило название подтекста. Подтекст вызывает к творчеству самого слушателя (читателя), ему интересно, когда он сам догадывается, т.е. включается в процесс творчества. Это первое правило любого искусства, в том числе и словесного.

Вторая древняя наука, которая лелеяла в себе элементы критики – поэтика. Автор первой «Поэтики» Аристотель (IV век до нашей эры) развивает важное правило, которое потом используется и в литературоведении, и в критике. Это догадка, которую сделал в своё время ещё Платон, о миметической (подражательной) природе искусства. Искусство, полагал он, есть подражание природе. Аристотель говорит о разных способах подражания и в зависимости от этого выделяет разные поэтические (литературные) роды. Поэтика как нормативная, законодательная наука продержалась до XVIII века. В эпоху классицизма она переживает свое второе рождение, становясь неким сводом правил, обязательных для сочинителей. В начале XVIII века в рамках просветительского классицизма появляется, наконец, первый трактат о критике. Это поэма английского поэта А. Поупа «Опыт о критике» (1711),

первое произведение, где было дано определение критики. Критика осознавала себя как самостоятельное явление, в основе концепции Поупа лежала идея *дополнения*: критика дополняет искусство, которому не хватает рационального, умозрительного начала. Критик, считает Поуп, влияет и на читателя, и на писателя. Об этом будут потом много спорить, к кому обращена критика: к читателю или к писателю. Поуп полагал, что в равной степени и к тому, и к другому. Хотя он на первое место ставит все-таки художника. Первоочередная задача критики – влиять на художника. Это укладывается в канон классицизма, классицистские поэтики направлены писателю, они учат его, как надо писать.

Несколько иная критическая традиция складывалась в другой древней отрасли гуманитарного знания – в герменевтике, первоначально бывшей наукой истолкования сакральных текстов, в частности, Библии. Истолковать значило понять, постичь скрытый, высший смысл словесной конструкции. К «пониманию», а не «объяснению», как полагал Дильтей, стремится любая гуманитарная наука, в отличие от естественных. Однако, когда мы обращаемся к истории критики, мы не можем не заметить, что это «идеальное задание» далеко не всегда реализовывалось. Более того, критика (например, так называемая реальная критика в России) предпочитала больше «объяснять», чем «понимать» то или другое литературное произведение. Герменевтическое начало часто уходило на второй план, утопая место самовыражению критика.

Самодетельную и двуединую природу критики раскрыл ещё Гоголь в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»: «критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равные достоинства со всяким оригинальным творением: в ней виден разбираемый писатель, в ней виден ещё более сам разбирающий».

Вся история критики – поиск меры, гармонии между двумя этими началами. Мы с неизбежностью возвращаемся к начальному определению: критика это искусство и наука вместе.

Наукой, по определению, является литературоведение. Теория литературы и история литературы составляют костяк этой науки. Иногда к ним присоединяют третью часть – критику. Если теория и история литературы занимаются уже отстоявшимися явлениями, смотрят на них с большого временного расстояния, то литературная критика по преимуществу занимается текущей литературой, той, что сейчас на наших глазах создаётся, и о ней ещё ничего практически не сказано. Критики – это те, кто говорит первыми, а первым всегда труднее: ещё не отсеялись временем «случайные черты», которые мечутся в глаза и мешают увидеть подлинный масштаб того или другого явления. Например, в перестроечные времена появился роман «Дети Арбата» А. Рыбакова, который многим казался тогда эпохальным явлением. Критика говорила о нём больше, чем о каком-либо другом литературном произведении. Казалось, что это произведение наиболее адекватно отражает эпоху сталинизма. Но прошло немного времени, и стало очевидно, что это довольно среднее в художественном отношении произведение, не то что «Жизнь и судьба» В. Гроссмана. Уровень обобщения другой.

Критик неизбежно судит с сиюминутных позиций, он не свободен от своего времени, от своих эстетических, идеологических предпочтений. Он внутри своего времени, в то время как литературовед в большей степени над временем или, во всяком случае, стремится там оказаться. Указанное различие может показаться условным: есть критики, пишущие о прошлом, и есть литературоведы, занимающиеся современностью. Однако у них, если можно так выразиться, разные полномочия: первые являются полпредами своей современности и в далёких эпохах, вторые представляют интересы ушедших, доносят их до нового поколения.

Можно говорить о взаимодействии критики не только с литературоведением, но и с другими гуманитарными науками. Особенно близко критика соприкасается с эстетикой. Эстетика – наука о природе прекрасного, общих закономерностях искусства. Критика всегда зависит от

эстетических норм, законов, даже если не признаётся в этом (как Писарев, «разрушитель эстетики»). Белинский дал ещё одно глубокое определение: критика – это *движущаяся эстетика*. Он имел в виду, что критика не только подчиняется «старым» эстетическим законам, но и открывает «новые».

Критика универсальна и она неизбежно связана с общественными науками (историей, социологией), т.к. художественное произведение после своего рождения попадает в объятия общества. Критика привязана и к философии, поскольку так или иначе выражает определённое мировоззрение. В зависимости от используемых аксиологических (ценностных) критериев, критику можно подразделить на три рода.

1. Критика *эстетическая* в первую голову ставит анализ и оценку литературного явления как эстетического феномена, с точки зрения воплощённой красоты.
2. Критика *социологическая* рассматривает литературное произведение как общественное явление, факт самосознания данного общества.
3. Критика *философская* (*духовная*) рассматривает литературные произведения с точки зрения общечеловеческих, вечных проблем, акцентирует проблему веры.

В России XIX века наиболее авторитетной оказалась критика социологическая, поскольку, как было замечено Герценом и Чернышевским, русская литература брала на себя роль социальных наук, в то время как на западе развивалось разделение труда и поэт не был «больше чем поэт» (по формуле Е. Евтушенко). Безусловно, сказалось и давление цензуры, когда в литературном произведении и по поводу литературного произведения можно было сказать значительно больше. Эти два обстоятельства, впрочем, не исчерпывают всех возможных мотивов.

В начале XX в., в эпоху так называемого духовного ренессанса на первый план выходит критика философская, однако ненадолго. В советские годы свои временно утраченные позиции возвращает критика социологическая, в условиях тоталитарного общества имеющая тенденцию к

перерождению в критику идеологическую. Эпоха постмодернизма и тотального рынка выводит вперёд обслуживающую критику, берущую на себя роль некоего книжного гида в помощь читателю как потребителю духовной пищи. Критические баталии в этой ситуации воспринимаются нередко как игры с заранее оговоренными правилами (прежде всего в связи с распределением престижных литературных премий).

Задача курса истории русской литературной критики – вычлнить основные факты, выявить главных действующих лиц, уловить внутреннюю логику их взаимодействия. Вдумываясь в историческую траекторию критики, мы многое можем понять в движении литературы, в истории страны.

2.Критика в литературном движении XVIII века Первые шаги

Слово *критика* впервые зафиксировано в русском языке в 1739 г. в седьмой сатире Кантемира «О воспитании». Но употреблено оно у Кантемира в широком смысле слова: критика как способность суждения вообще. В узком литературном смысле впервые употребляет это слово Тредиаковский в 1750 г. Как и везде, поначалу критика возрастает в лоне риторик и поэтик. Первая «Поэтика» была составлена на латинском языке Феофаном Прокоповичем в 1705 г. (там, в частности, делалась попытка отделить истинную поэзию от стихотворчества). Наиболее известные «Поэтика» и «Риторика» принадлежали Ломоносову.

Некоторую независимость от этих древних наук критика получает, когда появляется в виде теоретических прибавлений к литературным произведениям. Представьте: писатель заканчивает некое сочинение и тут же объясняет, почему он так написал. Таково **«Рассуждение об оде вообще»** (1734) **Василия Тредиаковского** (1703 – 1768). Поэт сначала написал оду «О сдаче города Гданьска» в новой для русской поэзии силлаботонической системе стихосложения, а его «Рассуждение...» разъясняло принципы предлагаемой системы. На следующий год Тредиаковский издаёт

трактат **«Новый и краткий способ к сложению российских стихов»**, где развивает своё новшество.

В 1739 г. **Михаил Ломоносов** (1711 – 1765) пишет силлабо-тоническую оду «На взятие Хотина». Он посылает её из Германии (где учился) в Россию вместе с сопроводительным письмом, которое называется **«Письмо о правилах русского стихотворства»**. Примерно так же поступает **Антиох Кантемир** (1708 – 1744), противник Тредиаковского и Ломоносова, прислав в Петербург силлабические переводы Горация, а затем теоретическое **«Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских»** (1743, в псевдониме анаграмматически зашифровано имя автора), где отстаивалось силлабическое стихосложение. Вот относительно самостоятельные первые шаги русской критики как сопровождающей, «обслуживающей» сферы. Её назначение – разъяснить революционные нововведения (Тредиаковский, Ломоносов) или воспротивиться оным (Кантемир). И разъяснение, заметьте, берут на себя сами поэты.

Эти первые шаги показывают нам, что интересовало русскую критику в эпоху классицизма. Во всех литературах классицизм решал фундаментальную проблему формирования литературного языка. В данных трёх конкретных случаях речь шла о системе стихосложения. Свойства стихотворного языка проистекают из свойств национального языка. В России главным образом через Тредиаковского и Ломоносова поэзия совершила переход от силлабического к тоническому стиху. Предшествовавший XVII век был веком силлабических виршей, пришедших в Россию из Польши, в то время как родной-то фольклор был тоническим. Силлабика неизбежна лишь в языках с фиксированным ударением (польский, французский). В русском же языке ударение не фиксированное, оно позволяет использовать тоническую ритмику, а именно чередование ударных и безударных слогов. Тредиаковский и Ломоносов это почувствовали как поэты («практики») и сформулировали как критики («теоретики»). Так, Ломоносов в своём

«Письме...» исходит из того, что «российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству, а того, что ему весьма не свойственно, из других языков не вносить». Эта программа проникнута была патриотическим пафосом. «Ода на взятие Хотина» – один из шедевров патриотической лирики, прославляющей победу русского оружия, пробуждающей национальное самосознание. Так сошлись патриотизм оды и «патриотизм» новой системы стихосложения.

У зачинателей новой системы были, впрочем, и серьёзные расхождения между собой. Тредиаковский, приступая к реформе, был очень непоследователен. Ломоносов в целом последовательнее и точнее. Интересны и некоторые детали. Тредиаковский полагал, что русский стих должен тяготеть к хорю, Ломоносов отдал предпочтение ямбу.

Итак, первая задача, которую решали русские критики в XVIII веке, – это реформа стихосложения. Вторая задача – формирование русского литературного языка, прежде всего в его лексическом строе. Литературным языком вплоть до XVIII века оставался церковно-славянский, всё менее понятный большинству россиян. Искусственно сохранять это положение было трудно, надобно было основать новый литературный язык на базе живой русской речи, не теряя славянских традиций. Ломоносов предложил путь синтеза церковно-славянского и разговорного русского, он хорошо осознавал богатство церковно-славянского речения, которое выбрасывать было грех. Была поставлена задача объединить достоинства, примирить «старое» и «новое». Ломоносов создаёт так называемую теорию трёх штилей, которую изложил в **«Предисловии о пользе книг церковных»** (1758). Здесь сформулированы определённые правила, по которым можно было соединять церковно-славянскую и русскую лексику в рамках того или другого (высокого, среднего, низкого) штиля. Вводя в литературный оборот правила трёх штилей, Ломоносов предлагает и соответствующую жанровую систему. Это третье направление, в котором работают русские критики-классицисты.

Жанровая иерархия определяется теперь в соотношении со штилями: высокому соответствуют ода, героическая поэма, трагедия; низкому – басня, ироикомическая поэма, комедия. Был, так сказать, наведён порядок в литературном хозяйстве. Потом его стали нарушать, точнее, изменять (например, Державин с его смешением штилей в оде). Деление на штили и жанры в первоначальной чистоте никак не сохранялось, в живой литературной практике чёткие границы расплывались. Но это потом, а для начала надо было всё разложить по полочкам. Нормативность классицизма была тогда необходима. Чтобы одолеть начальный хаос, всегда нужны жёсткие правила. Классицизм внёс порядок, систему.

Ломоносов, в духе своего века, следовал готовым уже канонам французского классицизма, но исходил всё же из природы русского языка. Ещё один поэт классицизма, Александр Сумароков (1717 – 1777), также следуя Буало, изложил «правила игры» для русской литературы нового, европейского типа. Я имею в виду прежде всего его стихотворные трактаты в форме посланий (эпистол). Таковы **«Две эпистолы. В первой предлагается о русском языке, а во второй о русском стихотворстве»** (отдельное издание, 1748; в переработанном виде автор переиздал их в 1774 г. под названием «Наставление хотящим быти писателями»). В первой эпистоле предлагалось обогащать литературный язык за счёт живых ещё церковнославянских слов, а не иностранных, во второй утверждалась, вопреки Ломоносову, идея равноправности всех жанров. Интересно, что к своему трактату Сумароков приложил «Примечания на употреблённые в сих эпистолах стихотворцев имена». Там даны сжатые характеристики 44 писателей от Гомера до современности. Из россиян в этот первый у нас «словарь писателей» попали только Ломоносов и Кантемир. На кого из них двоих ориентировался Сумароков, видно по той характеристике, которую он дал Кантемиру: «... будучи чужестранным, не знал истинной красоты нашего языка. ... Хотя разумные его мысли и видны, но повсюду нечистым, неправильным, холодным и принуждённым складом гораздо

затмеваются». Во второй эпистоле автор чётко формулирует, что требуется от писателя:

Чтоб мнение творца воображалось ясно
И речи чтоб текли свободно и согласно.

Вот, собственно, пафос литературно-критических выступлений Сумарокова: писатель обязан изъясняться понятно и красиво, русский язык представляет для того богатые возможности. По этому поводу автор эпистол сокрушается:

Довольно наш язык в себе имеет слов,
Но нет довольного на нём числа писцов.

Сумарокова огорчает и сам Ломоносов, которого он ставит всё же выше всех русских поэтов. Критику не нравится его «словогромкая ода», велеречивая и выспренная: «пропади такое великолепие, в котором нет ясности» (вот оно опять, ключевое слово Сумарокова – «ясность»!). Оригинальный способ полемики применяет Сумароков в изданной им брошюре **«Некоторые строфы двух авторов»** (1774): рядом со стихами Ломоносова он печатает свои, чтобы читатель мог сам сравнить и сделать вывод («желал бы я только того, чтобы разбор и похвалы были основательны»).

Если с Ломоносовым Сумароков спорит более или менее уважительно, то с Третьяковским он и вовсе не церемонится. Последнего он относит к поэтам-невеждам, от коих «прекрасный наш язык гибнет». Потому в «Двух эпистолах...» о Третьяковском говорится: «А ты, Штивелиус, лишь только врать способен». Сумароков вскоре вывел ненавистного соперника в комедии «Тресотиниус» в образе самовлюблённого педанта. Русская критика в сем случае опробовала жанр памфлета, переходящего, как водится, в пасквиль. Третьяковский не остался в долгу и ответил статьёй с занудным, как и сама статья, названием «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, написанное от приятеля к приятелю» (1750). Педантично,

иногда строка за строкой и слово за словом разбираются сочинения Сумарокова и демонстрируются многочисленные ошибки против логики, грамматики и здравого смысла. Много зряшных, мелочных упрёков, но есть и справедливые. Сумароков парировал их в своём «**Ответе на критику**», когда вяло и неубедительно, когда точно и остроумно. Так, на обвинение Третьяковского в неуместности употребления разговорного «опять» вместо литературного (т.е. церковно-славянского) «паки» Сумароков резонно отвечает: «... но прилично ли положить в рот девице семнадцати лет, когда она в крайней с любовником разговаривает страсти, между нежных слов *паки*...»

Развернувшаяся полемика – замечательный пример критики как литературной борьбы, в которой нет однозначно «правого» и «виноватого». От спора не выиграл ни один из них, но зато выигрывала литература: в споре рождалась истина «хорошего слога», правильного (как тогда говорили – «чистого») литературного языка.

Спорщики же сами по себе не выигрывали, потому что рассчитывали на уничтожение противника. Способы критической борьбы в XVIII веке устанавливались – в соответствии с царящими нравами – безжалостно-жестокие. Словесная полемика, бывало и такое, переходила в кулачную расправу. Так вспыльчивый Ломоносов «спорил» с упрямым Третьяковским. Да и слова-то нередко напоминали дубинку. До аргументов ли, когда захлёстывает праведный гнев. Тогда Сумароков по поводу Третьяковского бросает в сердцах: «нет моего терпения смотреть в его сочинения». Критика в силу своей нетерпимости часто переходила границы хорошего тона, а иногда и приличий. Некоторое смягчение литературных нравов, джентльменский кодекс пытались привить критике Н. И. Новиков, а за ним Н. М. Карамзин.

Вопросы:

1. Дайте определение понятию «критика».
2. На какие три рода можно подразделить критику?
3. В чём заключались задачи, которые русские критики решили в 18 веке?

Список использованной литературы:

1. Крылов В. Н. Теория и история русской литературной критики / В.Н. Крылов. — Казань: Казан. ун-т, 2011 — 124 с.
2. Зыкова, Г. В. История русской литературной критики XVIII-XIX веков : учебное пособие для вузов / Г. В. Зыкова, В. А. Недзвецкий. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2024. — 270 с.
3. Буранок О.М. Русская литература XVIII века [Электронный ресурс]: учебно-методический комплекс для студентов филологических специальностей. — 3-е изд., стер. — М.: ФЛИНТА, 2013 — 394 с.