

ЦЕЛЕУСТАНОВЛЕНИЕ КАК НЕДОСТАЮЩИЙ АСПЕКТ ЖАНРОВОЙ ТЕОРИИ В ПОНИМАНИИ ФЕНОМЕНА ЛИТЕРАТУРЫ

GOAL-SETTING AS THE UNACCEPTABLE ASPECT OF GENRE THEORY IN UNDERSTANDING THE PHENOMENON OF LITERATURE

O. Vinogradova

Summary. When abstracting literary concepts «literature» and «fiction», as well as the sign of equality between them, a new, holistic genre theory is proposed that has three aspects: formal, content and goal-setting. The division of literature is conceived in a hermeneutical way and relies on a philosophical interpretation of the image of the Holy Trinity. The identification of the missing aspect of the genre theory — goal-setting — excludes the possibility of opposing the types of literature; the use of such expressions as «non-literary», «semi-artistic», «extra-genre».

Keywords: literature, genre, content, form, purpose.

Виноградова Оксана Николаевна

Учитель, ООО «НПФ Интеграл», г. Рыбинск
oksana_kist@mail.ru

Аннотация. При абстрагировании литературоведческих понятий «литература» и «художественная литература», а также знака равенства между ними предлагается новая, целостная жанровая теория, имеющая три аспекта: формалистический, содержательный и целеустанавливающий. Разделение литературы мыслится герменевтическим образом и опирается на философское осмысление образа Святой Троицы. Выявление недостающего аспекта жанровой теории — целеустановления — исключает возможность противопоставления видов литературы; употребления таких выражений, как «нелитературный», «полухудожественный», «внежанровый».

Ключевые слова: литература, жанр, содержание, форма, цель.

Сколько времени существовала литература, столько же времени существовала потребность выделить виды, или жанры литературы. Общая теория жанров до сих пор спорна и актуальна. В настоящее время требуется широкий, герменевтический взгляд, применимый ко всей литературе на всех исторических этапах ее существования.

Для попытки решения данной проблемы целесообразно абстрагировать такие важные понятия в литературоведении, как «литература» и «художественная литература»; поставить знак равенства между ними. Такой подход в современной литературной ситуации является необходимым движением в сторону понимания категории жанра: в этом случае проблема будет состоять в определении и сложении жанровых составляющих, и при этом будет не важно, идет ли речь о жанре как о виде литературы, либо как о виде конкретного литературного произведения.

«Жанр» — французское слово, синоним слов «тип» и «вид». Все литературные произведения делятся на жанры по различным принципам деления, в зависимости от того, что видится в формировании жанра основополагающим. Традиционно различают жанры эпические, драматические и лирические. В рамках родов жанры разделяются по их ведущему эстетическому качеству, эстетической «тональности» [1]. Под жанром понимают также «повторяющееся во многих произведениях

на протяжении истории развития литературы единство композиционной структуры» [2]. Жанры выявляют, исходя из пространственно-временной организации произведения, из его содержания, из наличия каких-либо главных героев. Сущность проблемы жанра сформулировал Н.Д. Тмарченко [3]: это соотношение между идеальной моделью произведения и реально существующей.

Современные исследователи выделяют как минимум два компонента, из которых складывается жанр художественного произведения:

1. форма произведения (композиция, структура, элементы), — т.е. то, как построено произведение,
2. Содержание (о чем произведение), т.е. — что написано.

Это базисные компоненты, в настоящее время их никто не оспаривает, но, при этом, почти у каждого ученого — свое понимание их взаимосвязи.

Г.Н. Пospelов [4] создал систему жанровых обозначений с опорой на эти два компонента; разработал и применил литературоведческую терминологию жанров. Так, под романом понималось «большое произведение романического жанрового содержания, прозаическое или стихотворное», под повестью — «эпическое произведение среднего объема»; при этом «перекрестно» произведения подразделялись на национально-истори-

ческие, этологические (нравоописательные), романтические группы жанров. Для Г.Н. Пospelова жанр — «явление не исторически конкретное, а типологическое» [5]. М.М. Бахтин [6] придерживался принципа перекрестной классификации, но выделил в художественном произведении три компонента: содержание, форму и материю. Под «содержанием» понимался «эстетический объект», где виден автор, под «материалом» — форма в ее традиционном понимании, а под «формой» — непосредственное содержание.

На фоне попыток вывести жанр только из содержания и формы (А.П. Флоренский [7], В.В. Кожин [8], Г.Д. Грачев [8]), или найти нечто «среднее» между содержанием и формой (Г.Л. Абрамович [9], Л.И. Тимофеев [10]), велись поиски «третьего» жанрообразующего компонента.

Основываясь на том, что всякое произведение выражает некую «модель мира», много внимания уделялось художественной структуре произведения, исследованиям в области генезиса жанров (О.М. Фрейденберг [11], В.Я. Пропп [12]). Н.Л. Лейдерман [13] подчеркивал взаимосвязь содержания и формы; выделял «ядро жанра» — «образ мира», угадываемый из произведения. Это «ядро» состоит из «носителей», и «мотивирует читательское восприятие». Ю.В. Шатин [14] обозначал три аспекта жанровой теории: «нормативный аспект» — «более или менее постоянный набор признаков», «генетический» — «достаточно полно разработанный в концепции М.М. Бахтина, связан с понятием «памяти жанра», и «конвенциональный». Автор поясняет: «Обычно под жанровой конвенцией понимают систему установок, высказанных или подразумеваемых договоренностей, осуществляющих в сознании писателей и читателей и позволяющих воспринимать произведение под тем или иным жанровым углом зрения». У М.С. Кагана [15] жанры дифференцировались по «тематической плоскости», «аксиологической», «познавательной емкости», и «по типу создаваемых искусством образных моделей». Есть и оригинальные концепции жанра, зародившиеся на Западе (Например, «вулканическая теория» теория Б. Кроче или биологическая теория Ф. Брюнетьера).

Концепций немало, и почти все ученые, пытающиеся дать определение жанра, начинают свое исследование с вопроса: а есть ли канон жанра? Так как отрицательный ответ на этот вопрос фактически обесмысливает изучение проблематики жанров, то утвердительный ответ обязателен.

Канон есть. Но что подразумевать под каноном?

На наш взгляд, *форма* является каноном, мертвой конструкцией, и она — нежизнеспособна без других со-

ставляющих жанра. Когда речь заходит о *форме*, должна подразумеваться трактовка, близкая к Г.Н. Пospelову. То есть, роман — это «большое произведение, прозаическое или стихотворное», повесть — «эпическое произведение среднего объема», рассказ — «малое эпическое произведение», стихотворение — малое рифмованное произведение, и т.д.

В эту форму «вливается» *содержание*. Это может быть любовь, нравы, история, религия, философия, физика, математика и многое другое. В. Шапошников [16] полагал, что «все литературные сочинения делятся, в принципе, на две категории: 1) книги, содержание которых равно их сюжету, и 2) книги, содержание которых выходит далеко за рамки сюжета, т.е. все те, где сюжет является лишь поводом для постановки и разрешения каких-то серьезных, сложных жизненных проблем». Когда исследователи сталкиваются с книгами «второй категории», тогда и начинаются сложности с определением жанра произведения.

То, что в произведении, помимо формы и содержания, есть что-то еще, что позволяет окончательно определить жанр, ясно было давно. Результатом этого понимания стали рассуждения о «некой целостности», позволяющей постичь сущность жанра (М.Б. Храпченко [17], Н.Л. Лейдерман [13], В.И. Тюпа [18]). Сопоставляя целостность и системность (которые находятся в диалектическом противоречии), В.И. Тюпа указывал на доминантные отношения в основе целостности, а также на невозможность познать ее научным путем.

Интересны размышления о «целостности» Г. В. Ф. Гегеля [19]. Он сравнивал целостность с образом Святой Троицы, подразумевая под содержанием — Бога-Отца, под формой — Бога-Сына, а под Святым Духом — их объединение.

Этот образ — ключевой в понимании сущности жанра. И Дух, под которым подразумевается целостность, не только объединяет; от него же все и исходит. Он — определяющий, определяющий замысел, *цель*.

Образ Троицы косвенно усматривается и в работах М.М. Бахтина, где автор подчеркивал важность при определении жанра произведения следующей триады: автор — читатель — герой, говоря, что без их социального взаимодействия невозможно понять произведение.

Герой раскрывается через содержание, читателя произведение привлекает посредством формы, а как быть с автором?

Автор замышляет и форму, и содержание ради определенной цели. Замысел автора, как творца, объединяет

и объясняет всё. Трудно рассуждать о жанре произведения, владея знанием о частях «механизма» (т.е., понимая содержание и форму), и смутно представляя себе «пружину», приводящую всё в действие (т.е. цель, побудившую автора к творчеству).

Авторский замысел, реализующий цель — именно то, что создает целостность произведения, о которой много и пространно толкуют.

«Исследователь открывает взаимосвязь композиционных частей произведения, определяет восходящие доминанты и среди них последнюю завершающую и покрывающую точку, которая, следовательно, и была основным формирующим замыслом автора» — формулирует задачи исследователя А.П. Скафтымов [20]. Но замысел автора, его цель, трудно вычислить; часто ее можно понять только иррациональным путем. Но ведь часто и текст, как говорил М.М. Бахтин [21], «является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории. По отношению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством. Это в какой-то мере выходит за пределы лингвистики и филологии».

Итак, *цель* автора (автора — творца) — недостающий жанрообразующий компонент.

Цель близка к идее, но это не совсем то: идея ясна из содержания, а цель автора видна только тому, кто в состоянии уловить главную движущую силу произведения, его дух. Когда стремление автора достичь цели и стремление читателя постичь эту цель в произведении совпадают, проясняется жанр произведения с его исходной позиции: до формы и до содержания. Цель может быть и «содержание ради содержания», а может быть и гораздо выше: заставить сострадать, сочувствовать, возлюбить, возненавидеть... Когда автор ставит такие цели, определение канонов произведения и того, что в них содержится, не раскроет жанр: важно ощутить влияние творца и разгадать его замысел. Ученые возражают: «Исследование того, что хотел автор и что его одухотворяло, не может выявить его намерений, напротив, они проявляются в декомпозиции тех систем, с которыми текст связан, чтобы обособиться от них» [22]. По поводу «декомпозиции» можно поспорить, а вот то, что не всегда выявление намерений автора проясняет жанр — бесспорно.

Не каждый писатель ставит себе четкую цель, и не каждая цель «берет верх» над содержанием и формой. Это не значит, что произведение плохо. Это может быть прекрасным произведением, жанр которого легко опреде-

ляется либо по содержанию, либо по форме. Может быть и так, что жанр совпадает и по содержанию, и по форме, и по цели.

Проблема создается там, где автор при написании произведения не только отражал действительность, но и хотел изменить её в себе самой. Л.Н. Толстого, например, характеризует именно такая позиция; и до сих пор не утихают споры по поводу его творчества. «... XX век не явил миру нового Льва Толстого, но он мог бы представить в свое оправдание литературоведение» [23].

Между тем, если признать «троичность» жанра, то жанровая сущность произведений Л.Н. Толстого становится определяема всесторонне. Его произведения часто троичны. Идеальный пример — «Исповедь». Цель автора — не исповедаться, а проповедать. То есть по жанру, выходящему из цели, это произведение — проповедь. Далее — по форме — повесть, по содержанию — исповедь. Произведения Л.Н. Толстого — не исключение в море литературы, а, скорее, правило, по которому строятся все выдающиеся произведения. За доказательствами обратимся к исследованию гениальнейшего ученого Д.С. Лихачева [24], к его взгляду на историю становления жанров русской литературы с момента их зарождения.

Общеизвестно, что Русь заимствовала в X–XIII вв. свои литературные жанры из Византии и Болгарии, а, кроме того, создала на их основе свои жанры. Жанровые признаки литературы были жестко регламентированы. При этом почти сразу, «обслуживая регламентированный средневековый быт, жанровая система литературы, перенесенная на Русь из Византии и Болгарии, не удовлетворяла, /.../, всех человеческих потребностей в художественном слове». Отсюда — «появление решительного несоответствия между светскими потребностями феодализирующегося общества в XI — XIII вв. и той системой литературных и фольклорных жанров, которая должна была эти новые потребности удовлетворять».

Потребности эти состояли в «интенсивном развитии личных патриотических качеств». «Чтобы удержать единство, требовались высокая общественная мораль, чувство чести, верности, самоотверженность, патриотическое самосознание и высокое развитие искусства убеждения, словесного искусства — жанров политической публицистики, жанров, развивающих любовь к родной стране, жанров лиро-эпических». То есть, другими словами, литературе не хватало *воздействия*. Воздействия и влияния на читателя. Как только литература стала преобразовываться в нужную сторону (в XI — XIII вв.), сразу же стали возникать произведения, «которые стоят особняком от традиционных систем жанров, разрушают

их либо творчески объединяют». Появляются произведения, «которые трудно отнести к какому-нибудь одному прочно сложившемуся, традиционному жанру. Эти произведения стоят вне жанровых традиций». Когда, чуть позже, появилось «индивидуальное чтение», оно подтолкнуло к развитию «жанры, в которых главную роль начинали играть занимательность, сюжетность, воображаемые события». Лихачев анализирует «ключевые» (а, по сути, все выдающиеся) произведения разных этапов развития русской литературы вплоть до XVII века, приходя к выводу, прозвучавшему еще в начале исследования: «Ломка традиционных форм вообще была довольно обычной на Руси»; «Все более или менее выдающиеся произведения литературы, основанные на глубоких внутренних потребностях, вырываются за пределы традиционных форм». Кроме того, Лихачев видит одни и те же истоки публицистичной, научной, художественной литературы, деловой письменности, а также подчеркивает их теснейшее взаимодействие, сложность их расчленения.

Гениальная работа ученого — повод еще раз заняться осмыслением жанровых категорий. Есть ли произведения «вне жанра»? Или в этих произведениях трудно уловить главное: то, что не лежит на поверхности и не распознается по частям?

Если, опять же опираясь на исследования Лихачева, вернуться в ту точку состояния русской литературы, когда существовали некие образцы (каноны), то поймем, что в хождении тогда были только *формы* произведений с тем омертвевшим содержанием, которое им досталось по наследству. Когда в эту *форму* стали вливать новое *содержание* (хоть сколько-нибудь несущее авторское видение), жанры стали дифференцироваться. А когда *форму* и *содержание* поставили «на службу» *цели*; когда стали создавать произведения, пытаясь через них намеренно воздействовать на людей, — вот тогда и возникла проблема, которую до сих пор пытаются решить, выводя эти произведения за рамки жанра. Происходит это потому, что очень трудно человеку, занимающемуся наукой, признать как существующее и главное то, что невозможно увидеть и разобрать на составляющие, — дух произведения, его цель. Между тем Д. С. Лихачев констатировал тот факт, что литература «поднялась высоко и стала царить в жизни общества, не только выражая уже сформировавшиеся за ее пределами взгляды и идеи, но и формируя их». Иными словами — литература *целенаправленно воздействует*, а произведение складывается из цели, содержания и формы, и эти три компонента — жанрообразующие.

Отсюда следует, что жанровая теория действительно имеет три аспекта, название которых было бы наиболее точным следующее:

1. Формалистический,

2. Содержательный,
3. Целеустанавливающий.

С точностью жанр произведения можно определить только в том случае, если учитывается все эти три аспекта.

Некоторые возражат: жанр должен быть определен *однозначно*. Но однозначное определение жанра произведения уже давно изъято из употребления. Если многие исследователи согласны с бинарным определением жанра, то почему невозможно «тернарное», тройственное определение? Ещё Л. И. Шестов [25], когда писал о русской культуре, указывал на то, что «...все наши понятия, как бы мы их не строили, — о двух измерениях, в то время как действительность имеет три и более измерений». Но, если длинная формулировка жанра «напрягает», вполне возможно определить жанр, который складывается из цели автора, содержания произведения и формы, «не очень длинно».

Когда в произведении исследователь выявляет все три жанрообразующих компонента, он сталкивается с тем, что один из них может доминировать. Этот преобладающий компонент и должен являться «коротким» жанром произведения. Остальные два — только дополнять его. Может быть и так, что доминирующий компонент совпадает с другим; могут совпадать все три (это был бы идеально). Во всех этих случаях возможно однокомпонентное определение жанра.

Однако, когда различны все компоненты, да, к тому же, и равноправны (почему бы нет?), то точно можно представить жанр произведения только триадой: жанр по цели, жанр по содержанию, жанр по форме.

Например, жанр «Евгения Онегина» (А. С. Пушкин): по цели — нравописание, по содержанию — любовный, по форме — роман.

Все три определения жанра функционируют. Традиционно это произведение считается любовным романом; о том, что это роман нравописательный, речь заходит реже. Не «поэма» это произведение по простой причине — слишком большое по объему и содержанию. Хотя, если отрицать возможность романа быть стихотворным, то это — поэма.

Следующий пример: жанр «Мертвых душ» Н. В. Гоголя: по цели — нравописание, по содержанию — приключенческий (авантюрный), по форме — роман.

При чем тут поэма? При том, что нравописание — сатирическое. И если, по традиции, почитать сатиру за поэзию (а многие с этим не согласны), то «Мертвые

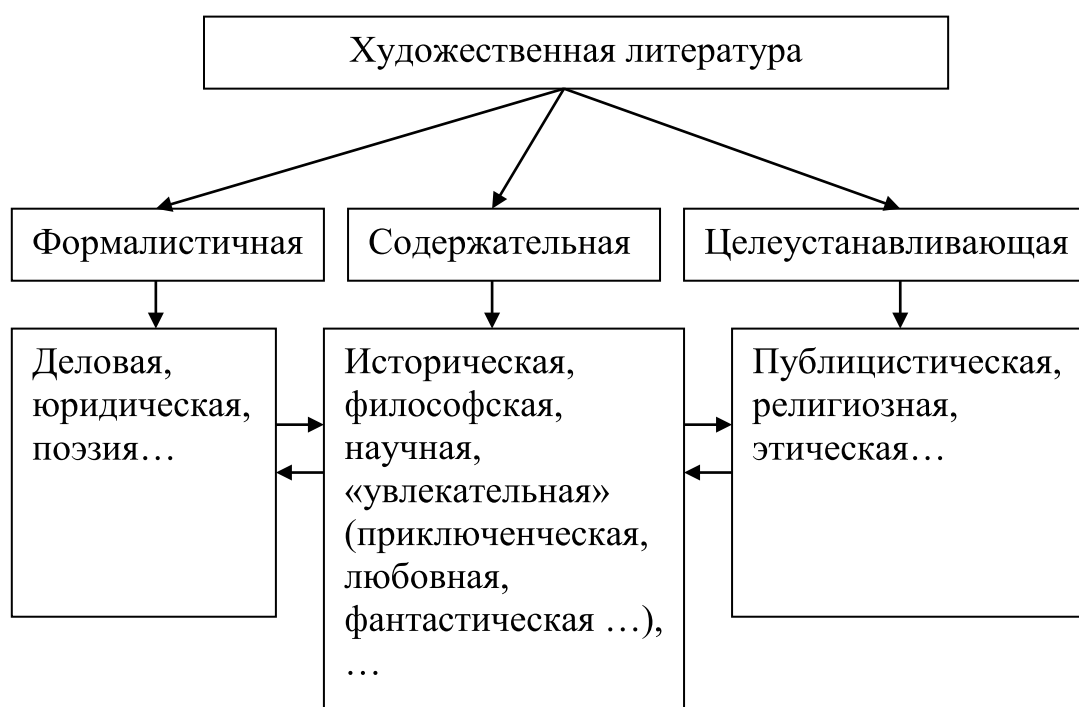


Рис. 1

души» — поэма. Г.Н. Пospelов вызвал ожесточенную критику в свой адрес, определив жанр «Мертвых душ» как «нравоописание», однако он был прав! Интересно, что жанр по цели исследователь вывел из содержания, и это дает возможность допустить, что цель все-таки познаваема рационально. По крайней мере, есть какие-то координаты в произведении, по которым косвенно цель становится постигаемой. В этом плане, если вернуться к упомянутой выше работе Н.Л. Лейдермана, такими координатами можно считать те самые «носители», составляющие «ядро» — «образ мира». Соответственно, «образ мира» и способы и средства его создания создают предпосылки, способствующие постижению *цели*.

Но, все равно, последний шаг к постижению цели (как главного жанрообразующего компонента) — эмоция, чувство, которое испытывает читатель. И в этом отношении очень верной видится психологическая концепция (в русле которой работали такие исследователи, как П. Ван Тигем, Э. Бентли, Дж. Клайнер, К. Берк и др.), где за основу жанровых категорий приняты психологические, эмоциональные отношения человека (читателя, писателя) к миру. Жанровые различия связываются не с формальными признаками произведений, а с типами общечеловеческих эмоций. Здравый смысл данной концепции очевиден, если попытаться определить жанр, например, записки, которую оставила жена мужу: «Ты не вынес мусорное ведро!» (И это тоже художествен-

ная литература!) Жанр по цели — упрек, по содержанию — факт, по форме — записка.

Возможно, возникнет много работы, связанной с теми или иными понятиями, характеризующими жанр. Кроме того, необходима работа опытно-экспериментальная, столь не свойственная литературоведению. Так, например, Д. Кэрролл [26] полагал, что «...нужно начать накапливать точные данные о создании и восприятии литературного смысла, полученные в результате эксперимента. /.../ ... мы можем проводить эксперименты, касающиеся производства литературного смысла. /.../ ...установить гипотетическую связь между литературными формами и разновидностями интеллектуальной и эмоциональной реакции и испробовать эти гипотезы на людях, участниках эксперимента...».

Увы, сейчас широко предоставляется возможность только теоретизировать, что и сделаем, перейдя от жанра произведения к жанру художественной литературы.

Итак, вся литература (которая, повторим, иначе как художественной не бывает) делится на три категории, или вида, или жанра (название которых соответствует указанным ранее аспектам жанровой теории):

1. Литература, где доминирует форма,
2. Литература, где главное — содержание,
3. Литература, где форма и содержание — фон, «служящий» цели. Цель при этом подразумевается

крайне побуждающая, вызывающая действие «физического» и «духовного» в читателе.

Эти три жанра делятся, в свою очередь, также на жанры (виды, поджанры, — кому что нравится). Мы их назовем, чтоб не путаться, «видами». Они, в свою очередь, делятся на жанры, всем уже знакомые. Те, в свою очередь, также можно делить. Например: Художественная литература — Целеустанавливающая — Публицистическая — Манифест (Воззвание, Обращение...). Или: Художественная литература — Содержательная — Научная — Статья (Теорема, Задача, Доказательство...). Или: Художественная литература — Формалистичная — Юридическая — Договор (Акт, Свидетельство, Доверенность...).

Схематично можно изобразить это как на рис. 1.

Разделение литературы, как оно здесь мыслится, происходит «герменевтическим» образом: ни одна из ныне здравствующих классификаций не страдает, а, наоборот, может черпать что-то новое из объединенного целого.

Как видно из схемы, та литература, которую все по традиции именуют «художественной» названа «увлечательной». Название оставляет желать лучшего, но «заостряться» на нем не будем.

Понятие трех жанров художественной литературы устойчиво, и любой вид (поджанр, жанр) имеет признаки всех этих трёх жанров, однако часто доминирует из них одно направление. Функционирование внутри видов постоянно в движении. Произведения религиозной литературы вполне могут потерять целевую направленность и перейти в категорию и вид содержательной, а то и формалистичной литературы. Причин этому — множество, но происходит это за счет того, что конкретные произведения внутри себя самих меняют жанровый вектор, который должен бы главенствовать. Это как раз те произведения, которые традиционно счи-

тают «внежанровыми», или те, о жанре которых постоянно спорят.

При опоре на вышеприведенную схему распределения жанров литературы, исключается сама возможность суждений о противопоставлении художественного и публицистического, отпадает надобность в таких выражениях, как «нелитературный», «полухудожественный» и «внежанровый».

В предлагаемую схему деления литературы легко вписывается любая существующая схема, в том числе и деление по родам. Однако, традиционно деля литературу на эпос, лирику и драму, целесообразно было бы опираться на теорию швейцарского литературоведа Эмиля Штайгера [27], который предлагает понятия родов заменить представлениями о «тоне», который преобладает в произведении и может быть лирическим, эпическим или драматическим. Постичь этот тон (настроение) возможно только априорным путем. Родовую классификацию Э. Штайгер подводит под понятия «человеческого существования»: «тело» (эпос), «душа» (лирика), «дух» (драма).

Образ Святой Троицы является ключевым в понимании феномена литературы. Так, исследуя жанр произведения и компоненты, из которых он складывается, находим форму (тело), содержание (душа) и цель (дух); классифицируя литературу, делим ее на формалистическую (телесную), содержательную (душевную) и целеустанавливающую (духовную).

Изучать систему жанров творчества какого-либо отдельно взятого писателя, рассматривать ее следует по трем параллельно идущим линиям, неразрывно связанным с историей жанровой теории. Во-первых, это история формы (структуры). Во-вторых — история содержания (генезис сюжетов, образов). В-третьих — исследование духовного поиска автора; реализации его замысла, цели, в ряду других *целеустанавливающих* произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кожин В. В. Жанр литературный // Т. 2. Стлб 914–917 // Краткая литературная энциклопедия. Т. 1–9. — М., 1962–1978.
2. Калачева С., Рошин П. Жанр // Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. — М., 1974, С. 82.
3. Тамарченко Н. Д. Жанр литературный // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Вып. 2, Коломна, 1999. С. 29–30.
4. Пospelов Г. Н. Типология литературных родов и жанров // Вестник Моск. Ун-та. — Серия 9. Филология. — 1978, — № 4, С. 13, 15, 17–18.
5. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972, С. 155.
6. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, С. 6–71.
7. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1993.
8. Кожин В. В., Грачев Г. Д. и др. «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры». — М., 1964.
9. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. — М., 1975.
10. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. — М., 1976.

11. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.
12. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
13. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Монография. — Свердловск, 1982, С. 11–27.
14. Шатин Ю. В. Три аспекта жанровой теории. // Материалы VI научной межвузовской конференции 7–9 декабря 1988 г. Проблемы литературных жанров. — Томск, 1990, С. 5–6.
15. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. — Л., 1972, С. 412–418, 423–424.
16. Шапошников В. Эра добровольного невежества // Сибирские огни (литературно-художественный журнал), 2001, № 5, сентябрь.
17. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972, С. 259.
18. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 20–22, 26.
19. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. С. 75–76, М., 1968–1971
20. Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот». // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. — М., 1972. С. 24.
21. Бахтин М. М. Проблема текста // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1996. С. 308–309.
22. Изер В. Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. — СПб., 2001, С. 193.
23. Кузьмичев И. К. Введение в общее литературоведение XXI века. Лекции. — Н. Новгород, 2001. С. 319
24. Лихачев Д. С. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы. // Исследования по древнерусской литературе. — Л., 1986, С. 79–95.
25. Шестов Л. И. Дерзновения и покорности // Афоризмы нежитейской мудрости. — Л., 1990, С. 95.
26. Джозеф Кэрролл. «Теория», антитеория и эмпирическое литературоведение. Пер. А. Осина // Журнальный зал. «Вопросы литературы». — 2006, № 1.
27. Staiger Emil. Grundbegriffe der Poetik. — Zurich, 1961

© Виноградова Оксана Николаевна (oksana_kist@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Г. Рыбинск