

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ, НАУКИ И
ИННОВАЦИЙ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

М.М. Юлдашева

**ГЕРМЕНЕВТИКА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА**

Учебник

Предназначено для магистрантов отделений русского языка в
(направление 70111701 – Русский язык в иноязычных группах), а
также для студентов других гуманитарных специальностей

**Издательство “Дурдона”
Бухара – 2024**

УДК 801.73(075.8)

87я73

Ю 31

Юлдашева, М.М.

Герменевтика: теория и практика. Интерпретации текста [Текст] : учебник / М.М. Юлдашева; редактор А. Каландвров; составитель М.М. Юлдашева; переводчик М.М. Юлдашева. – Бухоро: Sadriddin Salim Buxoriy, 2024. – 148 с.

ББК 87я73

Предмет «Герменевтика: теория и практика интерпретации текста» входит в разряд общепрофессиональных дисциплин для магистрантов направления русского языка.

В пособии присутствуют материалы о понятии и принципов герменевтики, история ее развития во второй половине XX века, особенности понимания и истолкования литературных произведений в трудах И.А. Ильина, М.М. Бахтина, Ю.М.Лотмана, В.Б.Шкловского, В.В.Набокова, И.А.Бродского, П.Вайля и А.Гениса, понимание и интерпретация эпического художественного произведения второй половины XX века, специфика интерпретации драмы второй половины XX века, понимание и интерпретация эпических жанров XXI века, специфика интерпретации драмы XXI века, методология и принципы истолкования лирики XXI века и пути герменевтики в XXI века.

Учебник предназначен, главным образом, для обеспечения возможности самостоятельной работы магистров по курсу «Герменевтика: теория и практика интерпретации текста». Он не заменяет лекционный курс, а является дополнительным образовательным ресурсом, расширяющим возможности знакомства с данным предметом. Учебник может быть полезным для преподавателей, бакалавров, магистрантов, для всех, кто интересуется проблемами современной герменевтики и теорией и практикой интерпретации текста в целом.

Рецензенты:

Нигматова Л.Х., доктор филологических наук, профессор БухГУ.

Бабаева Ш.Б., доктор философии по педагогическим наукам, доцент кафедры русского языка и литературы БГПИ.

Учебное пособие разрешено к изданию приказом Министерства высшего образования, науки и инновации от 11 ноября 2024 года № 429. Номер регистрации 429-576.

ISBN 978-9910-694-27-1

“Germenevtika: matn talqinlari nazariyasi va amaliyoti” fani rus tili yoʻnalishi magistratlari uchun umumiy kasbiy fanlar toifasiga kiritilgan.

Darslikda I.A. Ilin, M.M. Baxtin, Yu.M. Lotman, V.B. Shklovskiy, V.V. Nabokov, I.A. Brodskiy, P. Vayl va A. Genis kabi olimlar asarlaridagi germenevtika tushunchasi va tamoyillari haqidagi materiallar, XX-asr 2-yarmi epik badiiy asalarni tushunish va talqin qilish, XX-asr 2-yarmi dramaturgiyasini talqin qilishning oʻziga xos xususiyatlari, XXI-asr epik janrlarini tushunish va talqin qilish, XX-asr dramaturgiyasi talqinining oʻziga xos xususiyatlari. XXI asr, XXI-asr lirikasi talqini metodologiyasi va tamoyillari va XXI-asrda germenevtika yoʻli kabi maʼlumotlar mavjud. Darslik “Germenevtika: matn talqinlari nazariyasi va amaliyoti” kursi boʻyicha magistrnlarning mustaqil ishlashini taʼminlashga moʻljallangan.

“Germenevtika: matn talqinlari nazariyasi va amaliyoti” darsligi maʼruza kursini almashtirmaydi, balki ushbu fan bilan tanishish imkoniyatlarini kengaytiruvchi qoʻshimcha taʼlim resursidir.

The subject “Hermeneutics: theory and practice of text interpretation” is included in the category of general professional disciplines for master’s students in the Russian language directions.

The manual contains materials about the concept and principles of hermeneutics, the history of its development in the second half of the twentieth century, features of understanding and interpretation of literary works in the works of I. Ilyin, M. Bakhtin, Y. Lotman, V. Shklovsky, V. Nabokov, I. Brodsky, P. Wail and A. Genis, understanding and interpretation of an epic work of art of the second half of the 20th century, specifics of interpretation of drama of the second half of the 20th century, understanding and interpretation of epic genres of the 21st century, specifics of interpretation of drama of the 21st century, methodology and principles of interpretation of lyrics of the 21st century and the path of hermeneutics in the 21st century.

The textbook is intended mainly to enable independent work of masters in the course “Hermeneutics: Theory and Practice of Text Interpretation.” It does not replace a lecture course, but is an additional educational resource that expands the possibilities of getting to know this subject.

The textbook can be useful for teachers, bachelors, masters, and for anyone interested in the problems of modern hermeneutics and the theory and practice of text interpretation in general.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Тема 1. Понятие и принципы герменевтики. История ее развития во второй половине XX века.....	7
Тема 2. Особенности понимания и истолкования литературных произведений в трудах И.А. Ильина, М.М. Бахтина, Ю.М.Лотмана, В.Б.Шкловского, В.В.Набокова, И.А.Бродского, П.Вайля и А.Гениса.....	17
Тема 3. Понимание и интерпретация эпического художественного произведения второй половины XX века.	41
Тема 4. Специфика интерпретации драмы второй половины XX века.....	62
Тема 5. Понимание и интерпретация эпических жанров XXI века.	95
Тема 6. Специфика интерпретации драмы XXI века.....	110
Тема 7. Методология и принципы истолкования лирики XXI века.....	115
Тема 8. Пути герменевтики в литературе XXI века. Цифровой контент.....	131
Практические занятия	142
Литература.....	144

ВВЕДЕНИЕ

В учебнике есть теории о герменевтике, как теория, так и практика интерпретации текста, учение о понимании смысла, понимание и интерпретация эпического художественного произведения второй половины XX века, специфика интерпретации драмы второй половины XX века, понимание и интерпретация эпических жанров XXI века, специфика интерпретации драмы XXI века, методология и принципы истолкования лирики XXI века и пути герменевтики в XXI века. Сегодня герменевтика представляет собой сферу духовной деятельности, без которой литературоведение и методика преподавания литературы, занимающаяся вопросами восприятия и постижения художественного текста, не могут обстоятельно осмыслить свои задачи.

В учебнике рассматриваются различные взгляды на герменевтику, герменевтика как методология интерпретации, искусство понимания и самопознания и метод литературной герменевтики; интерпретация и ее роль в процессе социально - гуманитарного познания, философия совершенного в искусстве, особенности понимания и истолкования литературных произведений в трудах Ю.М.Лотмана, В.Б.Шкловского, своеобразие русских романов В.В Набокова; описание, анализ и интерпретация художественного произведения, о содержании литературы, содержание и форма в литературе; тема, проблема и идея как литературоведческие категории, сюжет и конфликт, композиция литературного произведения, направления в литературе драмы второй половины XX века, интерпретация работ А.В. Вампилова, идейно-художественное своеобразие рассказа А. Платонова «Возвращение»; принцип доверия к интерпретатору, типология стратегий понимания, культуры интерпретации; поэзия XXI века, музыка и стихи, современные поэты и основные направления поэзии, популярные русские поэты XXI века; суть герменевтического подхода, герменевтический подход к преподаванию литературы при изучении художественных текстов на уроках литературы.

Основной задачей учебника является дать обзор магистрам

о том, что интерпретация произведения является необходимым моментом прочтения художественного произведения. А понимание — постижением смысла текста в связи с субъективным опытом жизни человека. И что в основе интерпретации входят воображение, перевоплощение и интуиция. Понимание духовного мира человека происходит через истолкование его мыслей, проявившихся в его речи, жестах, мимике, поступках.

Подытоживая сказанное, можно сделать вывод, что «Герменевтика: теория и практика интерпретации текста» как учебник о понимании смысла высказывания является основным материалом для освоения магистров направления 70111701-русский язык в иноязычных группах.

ТЕМА I. ПОНЯТИЕ И ПРИНЦИПЫ ГЕРМЕНЕВТИКИ. ИСТОРИЯ ЕЕ РАЗВИТИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА.

ПЛАН:

1. Понятие и принципы герменевтики.
2. Герменевтика – это искусство понимания и самопознания.
- 3..Метод литературной герменевтики.

Литература:

1. [Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2016].
2. [Internet Encyclopedia of Philosophy, 2020]
3. Ямпольская А. В. Искусство феноменологии. М.: РИПОЛ классик, 2019. 342 с.
4. Микешина Л. А. Философия науки. Учебное пособие. М.: Прогресс-Традиция, МПСИ, Флинта, 2005. 464 с.
5. Боров Ю. Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика., МОСКВА «НАУКА» 1985
6. Соболева М. Е. Философская герменевтика: понятия и позиции. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2014. 151 с.
7. Шохин В. К. Введение в богословские дисциплины. Учебно- методическое пособие. М.: ИФ РАН, 2002.
8. Малахов В. Герменевтика и традиция. Логос, 1999, № 1 (11), с. 3-10.
9. Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
10. Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М.: Изд-во МГУ, 1991.
11. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе / Пер. с нем.: Е. В. Борисов. М.: Канон+ РООИ Реабилитация, 2011. 144 с.

Герменевтика – методология интерпретации.

Вопрос о том, как лучше всего определить значение определенного текста, всегда был главной задачей любых исследователей. Попытки понять истинный смысл слов автора, разгадать его мысли и послания предкам занимали умы многих,

кто так или иначе связывал свою жизнь с трактованием человеческих сообщений.

Данное направление стало настолько популярным, что было выделено в отдельную область исследований – герменевтику, и приобрело ряд последователей.

Действительно ли авторы произведений вкладывали определенный смысл в свои работы, оставляя подсказки последующим поколениям, или это всего лишь домыслы исследователей? Существует ли единый взгляд на трактовку послания или каждый человек видит то, что близко ему на данный период времени? Об этом и многом другом поговорим в данной статье.

Герменевтика – одно из направлений философии. Значение и происхождение герменевтики занимающееся анализом условий понимания. Философы -герменевтики исследуют, например, как наши культурные традиции, история, язык и природа влияют на интерпретацию.

Герменевтика как методология интерпретации занимается проблемами, которые возникают при работе со значимыми человеческими действиями и продуктами таких действий, особенно с текстами. Если говорить кратко, то герменевтика описывает интерпретацию смыслов – объяснение, анализ, комментарий.

Первоначально применяемая к толкованию Библии, она включала в себя достоверные прочтения плюс экзегезу (комментарий о том, как следует применять полученные знания). В XIX веке герменевтика стала рассматриваться как общая теория интерпретации, относящаяся к текстам любого описания.

История термина «герменевтика» (от греческого глагола *hermeneuein* – **интерпретировать**) восходит к античной философии. Древнегреческий философ Платон использовал данное слово, обращаясь к поэтам как к «герменевтам божественного», а его ученик Аристотель написал первый дошедший до нас трактат по герменевтике, в котором показал, как сказанные и написанные слова могут являться выражением внутренних мыслей.

Философ Дэвид Хой прослеживал происхождение данного термина от греческого бога Гермеса, который, среди прочего, был

изобретателем языка и переводчиком между богами и человечеством.

На самом деле, основные проблемы, которые была призвана решить герменевтика, преобладали в жизни человека и неоднократно и последовательно требовали рассмотрения. Первоначально она возникла как ответ на дебаты об интерпретации библейских писаний.

Вскоре после этого немецкий философ Фридрих Аст предложил новый взгляд на герменевтику. Он считал, что она представляет собой нечто большее, чем просто интерпретацию библейских текстов. По мнению Аста, герменевтика включала в себя попытку воссоздать в максимально возможной степени первоначальное намерение автора путем анализа текста, не ограничиваясь при этом линзами исторической или религиозной традиции или современной культуры.

В области качественных исследований термин «герменевтика» по-прежнему имеет значение «интерпретация». Интерпретация – это повсеместная деятельность, разворачивающаяся всякий раз, когда люди стремятся понять информацию, значимую для них. Однако ее глубина и тип и объект менялись на протяжении всей истории.

Сегодня в сфере качественных методов слово «герменевтика» кажется взаимозаменяемым с термином «феноменология». Они тесно связаны, но на самом деле имеют разные значения. И феноменология, и герменевтика – это способы анализа, используемые исследователями для интерпретации данных. Эти два режима разделяют основополагающее предположение, что к интерпретации текста или артефакта следует подходить при помощи различных точек зрения.

Традиционная герменевтика (включая библейскую) относится к истории интерпретации письменных текстов, особенно в области литературы, религии и права.

Современная герменевтика охватывает не только вопросы, связанные с письменным текстом, но и все, что связано с процессом интерпретации. К ней относятся вербальные и невербальные формы общения, а также аспекты, влияющие на общение, такие как предположения, предварительное понимание, значение и философия языка и семиотика.

В течение 2-х месяцев с помощью специальных тренировок мозга вы научитесь применять в своей жизни более 20 техник мышления. Это позволит вам: логично и последовательно рассуждать, быстро принимать эффективные решения и находить нестандартные подходы в трудных задачах.

В наше время герменевтика занимается интерпретацией и пониманием человеческих действий сквозь призму политических, культурных, экономических и социальных институтов. Как методологическая дисциплина, она предлагает набор инструментов для эффективного решения проблем трактования человеческих действий, текстов и другого значимого материала.

Современная герменевтика также должна задаться вопросом, как цифровая революция меняет условия понимания текстов. Например, кодировки текста уже являются интерпретацией, а различные параметры поиска представляют тексты через определенный, предварительно выбранный фокус.

Герменевтические подходы к значению тематизированы и используются во многих академических дисциплинах: археологии, архитектуре, исследованиях окружающей среды, международных отношениях, политической теории, психологии, религии и социологии. В частности, философская герменевтика уникальна тем, что вместо того, чтобы использовать особый подход к значению, она связана с природой значения, понимания или интерпретации.

Герменевтика – это искусство понимания и самопознания. Данный процесс часто выходит за рамки простого логического анализа и общих принципов толкования. Изначально этот термин использовался мыслителями, которые обсуждали, как божественные послания или мыслительные идеи выражаются на человеческом языке.

Герменевтика возможна и в повседневной жизни, когда мы интерпретируем действия наших друзей или пытаемся выяснить, что, например, увольнение с работы означает в контексте нашей истории жизни. Мы действительно понимаем объект, слово или факт только тогда, когда они имеют смысл в нашем собственном жизненном контексте и, таким образом, говорят с нами осмысленно. В таких случаях важно не впадать в крайности: не закрывать глаза на очевидные послания, которые до нас пытаются

донести, но и не становиться параноиками, видящими во всем скрытый смысл.

Метод литературной герменевтики. Метод литературной герменевтики (интерпретация (толкование), смысл, предпонимание, понимание, «вживание», герменевтический круг). Универсальный метод в области гуманитарных наук. Предметом литературной герменевтики является интерпретация, *понимание*. Суть интерпретации состоит в том, чтобы из знаковой системы текста создать нечто большее, чем его физическое бытие, создать его *значение*. Инструментом интерпретации считается сознание воспринимающей произведение личности. В герменевтической интерпретации важна не только историческая реконструкция литературного текста и последовательное согласование нашего исторического контекста с контекстом литературного произведения, но и расширение осведомленности читателя, помощь в его более глубоком понимании себя. Попытку конкретизации герменевтических принципов представляет рецептивная эстетика.

Герменевтика - искусство интерпретации, постижения смысла диалогических отношений - «сплетается» с философскими методами исследования, обогащает их и сама выводится на рациональный уровень, приобретает философский статус».

Герменевтика применима там, где возникает проблема понимания знаков, заключенных в словах, текстах или как самостоятельное явление. Знаками являются не только тексты, но и вещи, которые выполняют функцию знаков: служат для обозначения чего-либо или выполняют информационную функцию.

В общем смысле, герменевтика занимается постижением смысла знаков, не обязательно текстовых, но и любого другого продукта мыслительной деятельности выраженной в знаковой форме или системе знаков (слово, график, рисунок). Таким образом, герменевтическому анализу можно подвергнуть любой визуальный образ, заключенный в графический знак. Навстречу такому методу исследования должен следовать графический дизайн, точнее коммуникативный дизайн, целью которого является построение коммуникации между индивидом и окружающей его средой. Так же герменевтический метод уместен

на предпроектном этапе сбора и анализа информации, формировании портрета потребительской группы. Иногда может показаться, что вопросы герменевтики – это какие-то странные вопросы, ответы на которые подразумеваются сами собой, как будто и так, без всякого изучения этой дисциплины, понятно и очевидно, что и как люди понимают. Однажды один мой знакомый четырехлетний ребенок спросил свою маму: когда люди говорят, как их понимают? Для этого юного герменевта было очевидно, что *непонимание изначально*, что его надо как-то преодолевать в разговоре, в диалоге. В философской традиции проблему понимания своего родного языка и овладения им всерьез поставил только Вильгельм Гумбольдт. Иначе говоря, до попытки решения этого «детского» вопроса человечество «додумалось» только в тридцатые годы XIX столетия.

Начиная наш курс, ответим сначала на вопрос, который был поставлен во введении: надежды на герменевтику иногда возлагают непомерные. Что же может она на самом деле? Но сначала – чего не может. Итак,

1. *Чем герменевтика не является?*

Самое расхожее понятие герменевтики – теория или наука о понимании (и интерпретации, и интерпретаторе, и шире – о думающем читателе).

Отсюда ожидания: здесь тебя научат, как понимать, быть понятым, избежать непонимания. Однако научить пониманию вряд ли возможно хотя бы потому, что

1. впереди какого-то понимающего технического приема всегда должно стоять *желание* понять другого или другое;

2. в акте понимания присутствует момент *интуиции*, которую вряд ли можно выработать в качестве навыка в ходе учебного процесса. Это способность, которая иногда приобретается человеком только в долгом жизненном опыте. А иногда появляется неизвестно откуда. И как человека научить интуиции – никто не знает; результатом процесса понимания иногда бывает озарение, инсайт, *радость* от внезапно пришедшей мысли: Понял! Эврика! Эта реакция родственна высшему накалу эстетической эмоции – катарсису. Умению радоваться такому дару жизни вряд ли можно научить по ходу

учебного процесса, но зато человек может этой радости жизни научиться сам. Для того, кто никогда не испытывал катарсис (от) мысли, герменевтика может стать побуждающим напоминанием: у других есть в жизни такое удовольствие, а у тебя нет. К этому тоже можно отнести по-разному: кто-то будет стремиться испытать наслаждение понимания, а кто-то будет лишь раздражен и озлоблен: и себя-то он не привык понимать, нет потребности разобраться в себе, и других/другое ему понимать не обязательно. И вообще, его-то самого, любимого, разве кто-нибудь в состоянии понять?!?

3. нередко понимание предполагает необходимость *отрешения* от чего-то устоявшегося, привычного и, возможно, дорогого. В этом смысле понимание (нового) всегда есть отказ от прежней позиции и, значит, от себя прежнего, а это обычно достаточно тяжело, иногда болезненно и мучительно: теперь все придется переделывать, перекраивать и строить свой мир заново. Человек далеко не всегда готов радостно этим заняться;

4. часто возникает задача понимания не человека, а целой культуры (истории, события). Например, исторической судьбы России и русской культуры. В этом случае возникает особая сложность: как остаться в своей культуре и понять другую? Практически невозможно. Чтобы хотя бы приблизиться к этой задаче, нужно снова включать все четыре предыдущие пункта;

5. иногда нет другого способа выразить свое понимание ситуации, кроме как совершить какой-то поступок. Слова объяснения могут оказаться избыточными и совсем не уместными. Тогда понимание осуществляется как *свершение*: человек просто что-то делает, как-то поступает. На поступок тоже не каждый готов, и не всегда.

Итак, герменевтика не может научить пониманию: не получится определить герменевтику как науку понимать, как не может быть науки любить, верить, науки быть честным, добрым, счастливым.

Тогда что она может? Правильно поставить проблемы. Обозначим их, отвечая на вопрос:

2. ***Чем является герменевтика? Каков круг ее проблем?***

А. Прежде всего, центральной проблемой герменевтики

или ее основным вопросом является вопрос о природе и/или сущности феномена понимания. Главным образом речь идет о понимании не внешнего мира, а о понимании человеком самого себя, о самопонимании. Здесь сразу же обнаруживает себя философский характер дисциплины: самопонимание, как известно, одна из форм рефлексии. Кроме того, в проблеме понимания раскрывается культурно-философская специфика герменевтики: ведь самопонимание – это и возвышение над самим собой, возделывание, культивирование себя, а значит, культурная форма.

Вопрос о природе понимания – всегда одновременно и вопрос о человеке и о его сущности: что это за существо, бытие которого состоит в понимании? Традиционным вопросом проблемы понимания является так называемый герменевтический круг. Это понятие служит выражению непрерывности процесса понимания. Дело в том, что любое понимание, каким бы полным и глубоким оно ни казалось, впоследствии оказывается недостаточным, неполным. От него приходится двигаться дальше, глубже, и оно превращается всего только в предпонимание. А новое понимание? Окажется ли оно последним и окончательным? Так существует ли предел понимания? Отдельным аспектом проблемы понимания выступает вопрос о непонимании. Отчего оно возникает? Как его избежать? Есть ли у непонимания какая-нибудь положительная сторона, ценность? Неужели непонимание тоже кому-нибудь нужно? Зачем?

Б. Обратной стороной проблемы понимания традиционно считается проблема интерпретации. Как соотносятся друг с другом эти два важнейших феномена и понятия герменевтики? Интерпретировать и понимать – не одно и то же? Можно ли что-либо понять без интерпретации? Существует ли в жизни человека какая-то реальность, которая никогда не была интерпретирована, или прав Ницше, который считал, что фактов нет, есть только интерпретации? Чем отличаются способы интерпретации исторического события, художественного произведения, философского текста? Есть ли у интерпретации пределы или можно интерпретировать какое-то сложное явление без конца? Есть ли неверные интерпретации

или в этом случае критерии истины неприменимы? А если применимы, то как проверить истинность той или иной интерпретации? Каковы критерии? А если интерпретация точно неверная, возможно ли, чтобы она всё равно для чего-нибудь годилась?

В. Традиционно герменевтической проблемой является проблема языка. Так происходит потому, что нередко понять смысл события или высказывания значит, понять *язык*, на котором что-то говорится, сообщается. Герменевтика не берет на себя задач наук о языке (лингвистика, семиотика, семантика и др.). Она ближе всего к философии языка и ставит вопросы связи человека и языка, а этот вопрос нельзя решить, не принимая во внимание антиномичную природу языка: язык мой – враг мой или всё-таки друг? Почему слово – серебро, а молчанье – золото? Человек говорит языком или язык – человеком? Как взаимодействуют в языке слово, знак, значение, смысл, означаемое и означающее? Как скажешь, так и будет? Существует ли различие между языком и речью? Почему народная мудрость говорит: держи язык за зубами? Как быть тогда со свободой слова? – вот лишь некоторая часть тех вопросов, на которые ищет ответы герменевтика языка. Завершает традиционный круг вопросов герменевтики проблема герменевтического субъекта. Правда, всё, что можно сказать о субъекте понимания, можно применить к субъекту любого социально -гуманитарного познания. И в этом проявляется особая ценность герменевтики: как считал В. Дильтей, она в какой-то мере берет на себя функции методологии всех наук об обществе и человеке.

Из всех родственных современных философских дискурсов герменевтика продуктивнее всего взаимодействует с феноменологией. Достаточно вспомнить, что главный труд М. Хайдеггера, стоящего у истоков современной онтологической герменевтики XX века, содержит следующее посвящение: «Эдмунду Гуссерлю в почитании и дружбе посвящается». Гуссерль, как известно, по праву считается основателем современной феноменологии.

Особый интерес представляет собой взаимосвязь герменевтики и эстетики. Герменевтика эстетична, поскольку

постоянно работает над выстраиванием «мостов между духом и духом», как писал об этом выдающийся герменевт XX столетия Г.-Г. Гадамер. Создание таких «мостов» – работа, требующая поистине художественно-тонкого вкуса в поиске способов общения между представителями разных культур, наций, регионов.

Эти эстетические, равно как и эвристические возможности философской герменевтики необходимо применять еще и к вполне конкретной проблеме современности: к анализу и *пониманию* места и роли России в современном глобализирующемся мире.

Вопросы для самоконтроля по теме

1. Почему герменевтика считается одним из ведущих направлений современной философии?
2. Почему современную герменевтику относят к неклассической философии?
3. В чем специфика неклассического характера современной герменевтики по сравнению с другими современными философскими дискурсами (феноменология, постмодернизм и др.)?

ТЕМА 2. ОСОБЕННОСТИ ПОНИМАНИЯ И ИСТОЛКОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ТРУДАХ И.А. ИЛЬИНА, М.М. БАХТИНА, Ю.М.ЛОТМАНА, В.Б.ШКЛОВСКОГО, В.В.НАБОКОВА, И.А.БРОДСКОГО, П.ВАЙЛЯ И А.ГЕНИСА.

План:

- 1.Интерпретация и ее роль в процессе социально-гуманитарного познания.
- 2.М.М. Бахтин и Иван Ильин. Философия совершенного в искусстве.
- 3.Особенности понимания и истолкования литературных произведений в трудах Ю.М.Лотмана, В.Б.Шкловского, В.В.Набокова и др.
- 4.Своеобразие русских романов В.В Набокова.

Литература:

Введение в литературоведение /Под ред. Л. В. Чернец. М., 2017

Крупчанов Л.М. (и др.) ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ 3-е изд., пер. и доп. Учебник для академического бакалавриата / [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.biblio-online.ru/viewer/vvedenie-vliteraturovedenie-431986#page/1>(07.08.2020

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1987.

Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.

Лотман Ю. М. Л80 Семиосфера. — С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2000. —704 с.

<https://azbyka.ru/otechnik/filosofija/russkaja-teurgicheskaja-estetika/8>

<https://studfile.net/preview/3911540/page:2/>

Интерпретация и ее роль в процессе социально-гуманитарного познания.

Герменевтика, гуманитарная наука и философия развиваются в едином историко-культурном контексте, зависят друг от друга и оказывают влияние. Исследование герменевтики невозможно без философского осмысления ее как определенного типа знания. С другой стороны, изучение философских проблем гуманитарных наук невозможно без герменевтического проникновения в социокультурный контекст, без исторического анализа среды функционирования гуманитарной культуры. Они развиваются вместе с развитием общества и культуры. Бахтин М.М. – один из известнейших специалистов в области социально-гуманитарного познания определил объект и субъект данного вида знаний. Объектом исследования в социально-гуманитарного познании, по его мнению, является социальный человек, а предмет исследования – текст. Текст является той специфической особенностью, которая дает возможность постичь реальность в социально-гуманитарном значении. Тексты являются знаковыми системами, а знаки выступают как материальные предметы. Знаки предназначены для передачи информации, наделенные определенным значением. Знаки могут быть и не языковыми, но любой знак может быть представлен как текст. Понимание в гуманитарных науках всегда направлено на постижение значения знаков.

Тексты могут быть действительные и возможные, но они всегда являются носителями смысловой информации и имеют языковую природу. Подчеркивая, что гуманитарные знания имеют диалогический характер, который впервые был пол подчеркнут Шлеермахером и разработан Бахтиным, текст всегда оказывает влияние на исследователя. Возможность гуманитарного познания представляет человека как объект исследования, но с другой стороны, рассматривает его тоже как текст. «Текст – первичная данность (реальность и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины)». Кроме того, что исследователь работает с текстом, который выступает как объективная сторона действительности, в социально-гуманитарном познании заложена и вторая субъективная сторона познания в лице самого исследователя, которая и превращает данный вид познания в диалоговый.

Основной задачей гуманитарных наук является постижение глубинного смысла текста. Всякое высказывание представляет собой данное и созданное. Данное есть отражение положения дел посредством языка, а созданное – это отношение к субъекту, к говорящему, которое всегда окрашено некими оттенками и является оценочным. С точки зрения Бахтина, глубинный смысл высказывания всегда несколько завуалирован, скрыт. Глубинный смысл нельзя свести к чисто логическим или чисто предметным отношениям поэтому Бахтин предлагает воспользоваться особым приемом исследования – выходом за пределы понимаемого или же «принципом вненаходимости».

Точность в гуманитарных науках Бахтин связывает с приемом «вживания». Вживание в чужую культуру, анализ произведения с точки зрения этой чуждой культуры недостаточны для полного понимания смысла произведения. Если остановиться только на таком методе, то возможно лишь дублирование, и никогда не было бы истолкованием, и не несло бы элемента новизны. Вживание в чуждую культуру недостаточно для понимания, если исследователь не использует современные методы, элементы своей культуры и достижения цивилизации. Бахтин выделяет **3 этапа диалогического движения понимания:**

1) На первом этапе исходным является текст или перенесение его в настоящее время (он говорит о возможности перевода), так как тексты всегда принадлежат прошлому, сколь бы малый промежуток времени не отделял их от настоящего.

2) Движение назад, то есть изучение данного произведения в прошлых контекстах.

3) Движение вперед, то есть стремление к предвосхищению будущего контекста.

На всех трех этапах присутствует понимание и в то же время работа с интерпретациями и собственная интерпретация текста.

Задача гуманитарного познания не только постижение смысла текстов, но и их понимание. Понимание осуществляется посредством построения моделей или реконструкцией, в которую могут быть включены как естественнонаучные методы, так и специфические гуманитарные приемы.

Понимание текста позволяет исследователю перейти к следующему этапу: к интерпретации. Сама же интерпретация

должна носить системный характер с использованием принципов или их подмножеств и быть адекватной смыслу текста. Также интерпретация **не должна противоречить или приводить к изменению результата предыдущей интерпретации**. Таким образом, достигается адекватность интерпретации.

Социально-гуманитарное познание, апеллируя к тексту, к символам, встречается не только с проблемой понимания и интерпретации, но и с проблемой декодировки знаковых систем, символов, связанные с ролью языка в познании. Особую значимость в науках о духе получают единство таких понятий, как «я и мир», «субъект и объект». Понимание при таком подходе приобретает новые черты с осознанием того, что понимание себя возможно только через понимание другого. Таким образом, переход к новой форме понимания перенесения себя на место другого или транспозиция, сопереживание и подражание, становится более высокой формой всего процесса понимания.

В социально-гуманитарное исследование текстов также превращается и в диалог культур. Успешное понимание текстов зависит от многих компонентов: от знания языка, особенностей культуры, специфики исторических условий, национальных особенностей, социальной психологии той среды, в которой были созданы тексты. Также необходимо учитывать, что с момента создания текстов проходит время, они многократно переиздаются, переписываются, получают многочисленные комментарии, а иногда, и просто меняется сам смысл текста. Также важно иметь в виду, что изменение текста, его структуры, содержания смысла, возможны при переводе с другого языка. Это может быть сделано преднамеренно, например, для всеобщего понимания, либо же изменено минимально для сохранения смысла текста в научных целях. Все это представляет собой историю текста. Таким образом, текст, являясь основой социально -гуманитарного познания, перенося информацию от поколения к поколению, требует разработки методов познания и наделен определенной историей.

Иван Ильин. Философия совершенного в искусстве. Известный русский философ религиозной ориентации Иван Александрович Ильин (1882–1954), высланный вместе с большим числом русских интеллигентов, не принявших коммунистический

режим, в 1922 году из России, немало внимания уделял эстетической проблематике, искусству, анализу художественной литературы. Из-под его пера вышло одно из наиболее интересных исследований в сфере русской эстетики 20 века – небольшая по объему, но содержательная книга «Основы художества: О совершенном в искусстве», в которой подробно изложена философия искусства русского мыслителя. Много внимания уделил он эстетическим проблемам и в других работах, а также в ряде специальных научных статей, показав прекрасное знание как предмета эстетики, сущности художественного, так и конкретного материала художественной культуры – литературы и музыки прежде всего.

Духовность как смысл «художественного искусства», «художества». «Искусство есть служение и радость» – этим определением начинает Ильин «Основы художества». Радость, убежден он, – от духа, свидетельство наличия духовного начала в человеке; эта радость мало кому доступна и мало кто ее ищет. Возникает из любви, страдания и «одоления» как особое духовное состояние, творческое ликование на путях поисков Божественного. Настоящее искусство и есть такая радость, поскольку в нем удовлетворяется воля к прекрасному и художественному, жажда совершенного. Радость эта сначала дается художнику как умеющему взывать из глубин, духовно страдать и одолевая, то есть выражать все это в своем произведении и испытывать от этого радость. Воспринимающий причащается этой же радости в какой-то мере незаслуженно (он не участвует в процессе духовного страдания и одоления), однако именно для него и творит художник. Понятие страдания входит в эстетику Ильина из его философии. Здесь я не имею возможности подробно останавливаться на этом, напомним лишь, что у Ильина само земное бытие человека рассматривается как неразрывно связанное со страданием, поэтому и художник, как проникающий в глубинные тайны бытия, страдает как бытийствующий субъект и сострадает всему человечеству. Существенно, что художник своим творчеством преодолевает страдание, преобразует его в радость, тем самым оправдывая земное бытие человека, – вот одна из главных идей эстетики Ильина.

Все великое в искусстве рождается из свободного,

добровольного и вдохновенного служения. Истинный художник сознает себя позванным и призванным к высочайшему служению, ощущая себя предстоящим перед призвавшей его духовной силой. В этом предстоянии перед ним открывается не множество произвольных возможностей творческого акта, как полагают некоторые, но одна -единственная «художественная необходимость» в поисках и обретении которой и состоит его служение. Опираясь на произведения многих русских поэтов, Ильин утверждает, что художник имеет пророческое призвание... что через него прорекает себя созданная Богом сущность мира и человека. Ей он и предстоит, как живой тайне Божией; ей он и служит, становясь ее «живым органом» (Тютчев)... Ее вздох есть его вдохновение; ее сокровенная глубина есть его художественный Предмет.

Этот «художественный Предмет» (главная эстетическая категория Ильина!), это «Сказуемое», этот «Отрывок» мировой сущности и прорекает себя через художника в произведении искусства, открывается и сокрывается в его художественной форме. Ради него и творится любое художественное произведение. Все чувственное в нем есть лишь знак «прорекающей через него главной тайны», божественной тайны, тайны бытия, которая открывается только художнику и через него всему человечеству.

Художник несет людям, согласно Ильину, «таинственный “помысл” о мире, о человеке, о Боге, о путях Божиих и о судьбах человека и мира». В процессе духовного страдания, созерцания и творчества художник вырабатывает новый способ созерцания, новый путь к «духовному целению и мудрости» для многих людей, не имеющих такого дара. Художник представляется Ильину неким властителем и целителем душ человеческих. «Художник не только “прорекает”. Ему дана власть населять человеческие души новыми художественно-духовными медитациями и тем обновлять их, творить в них новое бытие и новую жизнь. И эта власть есть его служение и его радость». Отсюда высочайшая роль искусства в жизни человека, как мудрого учителя, водителя на духовных путях и творца его нового духовного бытия. Уже в самом начале монографии Ильин формулирует свое понимание истинной сущности искусства в качестве одного из главных принципов эстетики, которое

сформировалось у него явно не без влияния всей предшествующей эстетической традиции, особенно немецкой классической эстетики шеллингианского типа, эстетики романтиков, да отчасти и Владимира Соловьева.

Однако в современной эмпирии, с сожалением отмечает русский мыслитель, все обстоит по-иному. Сегодняшний человек воспринимает искусство «духовно глухим ухом и духовно слепым глазом». В искусстве видят только «чувственное марево», а потому практически не отличают уже его от других развлечений и потех. Соответственно, и само современное искусство переживает глубокий кризис, ибо создается подобным же духовно глухим и слепым художником. В человеке, развивает Ильин в своей интерпретации ставшую общим местом в гуманитарных науках первой трети XX века теорию бессознательного, главным двигателем его деятельности является темная, безмолвная, бессознательная глубина – «таинственное жилище его инстинкта и его страстей» и, одновременно, источник и обиталище его живой, бессознательной духовности. А «живая духовность есть не что иное, как чувство священного, воля к совершенству, любовь к Божественному». И только искусство и религия дают возможность проявиться этой духовности, реализуют ее власть над бессознательными страстями и инстинктом. Искусство перерождает бессознательную стихию в художественную форму, религия пытается овладеть самими истоками бессознательной жизни, одухотворить и гармонизировать их, активно опираясь на бессознательную духовность души, пробуждая ее от мертвого молчания в иррациональной глубине.

Если в человеке не удастся пробудить эту бессознательную духовность, то он руководствуется в жизни только бездуховным инстинктом и страстью, которые не могут ни создать, ни воспринять «художественной красоты», то есть подлинного, в понимании русского мыслителя, искусства, главными задачами которого являются «радость, целение и умудрение». Именно такова ситуация в современной культуре: расслабление бессознательной духовности, неумение ее активизировать в человеке, кризис религиозности привели к глобальному кризису искусства. «Выветрилась религиозность, – с горечью констатирует Ильин, – и оскудела духовность в бессознательной глубине

современного человека. И потому в творчестве его обессилилось и исчезло вдохновение». Однако у человека есть потребность в искусстве, и он пытается создать его на основе бездуховной страсти или рассудочной выдумки. В результате возникает мнимое искусство, как правило, ничтожное и пошлое, к которому Ильин относит весь известный ему «модернизм» (кавычки Ильина), то есть всех авангардистов, начиная с символистов (Блока, Белого, Иванова) и заканчивая Маяковским и Шершеневичем – в словесных искусствах, Мейерхольдом – в театре, Р. Штраусом, Скрябиным, Стравинским и их последователями – в музыке, всей новаторской французской живописью, которую венчают «рисунки кубистов и бред Пикассо».

Три «свойства» определяют, по Ильину, атмосферу модернизма в искусстве: «чувственная возбужденность, нервная развинченность и духовная пустота». Он бескомпромиссно определяет это искусство как больное, «помешанное, художественно сумасшедшее», лишенное главного для искусства – художественности. Современный кризис, свидетельством которого и является модернизм, заключается в том, что искусство перестало быть служением, «священно -служением», утратило «доступ к главным, священным содержаниям жизни и погасило в себе художественную совесть». Оно стало забавой, развлечением, потехой, балаганом, «детищем мрака и хаоса», создается в атмосфере художественной бессовестности, духовной безответственности, полной вседозволенности. В этой атмосфере угасает великое начало «художественного Вкуса», который осмысливается Ильиным как «явление живой религиозности в человеке», как «трибунал бессознательной духовности», как чувство меры и прекрасного, как «воля к духовной значительности создаваемого творения, к его органическому единству, к его естественности и художественной законченности».

Таким образом, согласно концепции русского мыслителя, характерное для современного этапа культуры ослабление религиозного начала и бессознательной духовности в человеке и человечестве в целом привело к угасанию художественного вкуса, следствием чего и стал кризис искусства, проявившийся в модернизме, который отказался от поисков глубинного содержания, от духовности в искусстве и увлекся «бредом

страстей и похоти» и разгулом «разнузданного инстинкта». Однако Ильин отнюдь не впадает в пессимизм по этому поводу. Он убежден, что в человечестве есть силы, способные вернуть и его само, и искусство в русло утраченного Духа, поэтому и приступает к последовательному изложению своего понимания сути, смысла и назначения высокого искусства («художественного искусства» в его терминологии), чтобы дать заблудшему человечеству рецепт для возрождения культуры, искусства и на их основе истинной активной духовности, то есть излагает основы позитивной философии искусства, в центр которой ставит феномен художественности.

Суть художественности, или «художественного искусства», составляет, по глубокому убеждению Ильина, духовность, которую он определил как «чувство священного, волю к совершенству, любовь к Божественному», как проявление «божественного дыхания» в произведении искусства. Духовное существует и вне искусства, однако «художественное искусство есть всегда проявление духовности; а недуховное искусство вовсе не заслуживает этого имени». Таковым и является, согласно Ильину, большая часть современного искусства, все искусство «модернизма». Единственным определителем наличия духовности в искусстве является художественный вкус. Только гениям присущ абсолютный, «неошибающийся» вкус, остальным людям приходится терпеливо взращивать его в себе, очищать от всего наносного и субъективного. Этим и должно заниматься художественное воспитание, ставящее своей целью развитие художественного вкуса. Высоко развитый и правильно воспитанный вкус ориентируется не на субъективную оценку «нравится – не нравится», а на объективное наличие в произведении искусства подлинного художественного качества, того, что «на самом деле хорошо», на наличие духовности. Жизнь человеческого духа, убежден Ильин, начинается тогда, когда человек начинает сознавать, что ему может нравиться плохое и не нравиться хорошее и что он может и должен воспитать свой вкус, возрасти духовно настолько, чтобы «все хорошее на самом деле стало хорошим» и для него, чтобы оно «нравилось» и ему.

Ю.М.ЛОТМАН.

Идеи Лотмана о тексте формировались на протяжении почти тридцати лет (1960—1990-е годы). Это именно тот период, когда возникали и сам объект (текст как объект семиотического и лингвистического описания), и соответствующие дисциплины (лингвистика и семиотика текста, с некоторыми оговорками — дискурс -анализ). Безусловно, лотмановская концепция текста формировалась поэтапно. Она существенно видоизменялась, но вместе с тем можно выделить ее некоторую остающуюся стабильной основу, которая принимает окончательную форму в последних работах Лотмана. Впервые он обращается к проблеме текста еще в «Лекциях по структуральной поэтике», полемизируя с современными ему концепциями:

Но при всем том молча подразумеваются два положения: 1) текст художественного произведения — это сумма графических знаков; 2) художественное произведение реально дано нам как текст.

Постараемся показать, что оба понятия даны нам не как метафизическая, отдельная от истории «реальность», а как определенное, исторически данное субъектно -объектное отношение.

Все последующие работы Лотмана можно рассматривать как демонстрацию и экспликацию приведенного тезиса. Поэтому исследования 1980-х — начала 1990-х годов помогают лучше понять круг вопросов и не всегда четкие формулировки статей 1960—1970-х.

Безусловно, формирование лотмановской концепции необходимо рассматривать в контексте лингвистики и семиотики текста. Попытаемся обрисовать этот контекст, не претендуя на полноту и сосредоточиваясь лишь на тех концепциях, которые были релевантными в кругу Московско -тартуской школы.

Можно считать признанным тот факт, что на развитие лингвистики текста поэтика оказала значительное влияние. В первую очередь следует указать пионерскую работу В.Я. Проппа о структуре волшебной сказки и осуществленное К. Леви - Строссом последующее развитие этой модели на материале мифа. Весьма интересными, но, к сожалению, не получившими должного освещения и развития были работы В.В. Виноградова о

«единоцелостных структурах» в художественной прозе. Что касается собственно лингвистики, то текст как объект лингвистического изучения начинает привлекать внимание только в 1950-х годах, притом лишь частично и поэтапно. Безусловно, сказывалась многовековая традиция, которую соссюрковский структурализм лишь закрепил и обосновал, — текст как продуцируемый феномен, как продукт считался относящимся к речи, тогда как объектом лингвистики, согласно последнему предложению «Курса общей лингвистики», должен был быть «язык, рассматриваемый в самом себе и для себя».

Не случайно интерес к тексту в лингвистике возникает из необходимости расширения синтаксической теории. Это четко видно на примере ставшей знаменитой статьи З.С. Харриса, считающейся первой и (якобы) заложившей основы лингвистики текста (хотя главным в ней скорее было понятие трансформации). Что касается текста, то Харрис предложил распространить дополненный трансформационным компонентом дистрибутивный анализ на последовательность из двух и более предложений. При таком подходе лингвистика текста стала представлять собой некоторый усложненный вариант синтаксиса сложного предложения, что, кстати, наглядно видно по терминологии, используемой в 1950—1970-е годы в русистике (сверхфразовое единство, синтаксическая строфа, абзац, сложное синтаксическое целое и т.п. Даже преодолев соссюровское ограничение на изучение синтаксиса, лингвистика тем не менее исходила из одного из его фундаментальных постулатов — о линейности означаемого. Поэтому текст мог быть представлен как постепенное конструирование из минимальных единиц усложняемых от уровня к уровню синтагм. Возникала иерархическая лестница: слово, словосочетание, простое предложение, сложное предложение, сверхфразовое единство и, как венец всему, текст.

Однако вне лингвистики изучение текста шло по иному пути. Для обращавшихся к проблеме текста фольклористов, антропологов, литературоведов, философов он был не конечным, а исходным объектом и рассматривался не как результат некоторой линейной композиции, а как изначально данное целое. Между тем понимаемый как целое текст оказывается структурой

многомерной — такой подход можно связать с работой Леви-Стросса «Структура мифа» (хотя сам Леви-Стросс термин «текст» не употребляет). Правда, в этом вопросе Леви-Стросс оставляет приоритет за Проппом, считая, что в его «Морфологии волшебной сказки» содержатся основные компоненты новой теории текста как нелинейного (многомерного) объекта.

Опираясь на идеи Леви-Стросса, П. Рикёр предложил путь возможного совмещения герменевтики и лингвистики. Это позволило ему разграничить два аспекта текста. Используя восходящее к Дильтею противопоставление объяснения и понимания, Рикёр рассматривает выявление и описание внутритекстовых синтагматических и парадигматических отношений (по аналогии с описанием предшествующих уровней) как модель объяснения текста, тогда как моделью его понимания будет описание текста как коммуникации между ним и читателем; автор после создания текста рассматривается Рикёром только как «первый читатель». (Это, кстати, было достаточно близко к лотмановскому пониманию, согласно которому автор может выступать и как «первочитатель-редактор».

Более радикальное разграничение между текстом как продуктом («произведением») и текстом как процессом (коммуникации и смыслопорождения) было предложено Роланом Бартом. Текст понимается как многомерное пространство:

Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора -Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников.

Из существовавших к тому времени наиболее оптимальной для него оказывается концепция Р.О. Якобсона; в ней можно увидеть не только гармоничный синтез лингвистики и поэтики, но и развитие органических для Лотмана идей ОПОЯЗа и формальной школы. Якобсон перенес метод бинарных оппозиций и уровневого анализа, т.е. метода, предназначенного для описания единиц языка, на анализ поэтических текстов. Именно эта методика стала основой для структурного анализа поэтического текста — рассматривались конфигурации, образуемые языковыми

единицами различных уровней, причем такие, которые не были детерминированы языковой системой, — и именно этот аспект был Лотманом значительно усилен.

Как видим, в отличие от лингвистики, в поэтике и культурной антропологии текст выступает как исходная единица. Он рассматривается как особая многоуровневая форма организации языковых структур и смыслов. Однако методологические рамки указанных дисциплин требовали, чтобы все это рассматривалось как особая форма, отличная от языковой и характерная только для особых типов текста — сказки, мифа, поэтических текстов. Укоренению такого взгляда способствовали и сами авторы этих теорий, настаивавшие на уникальности исследуемого объекта. Так, Леви-Стросс приписывал подобные характеристики мифу, а сам миф считал организованным по своим особым правилам промежуточным явлением между языком и речью. Якобсон видел в этом проявление языка в поэтической функции, т.е. установку на выражение, при которой модифицируются основополагающие принципы языковой организации («наложение оси подобия на смежность»).

Лотман, насколько мы можем судить, был первым, для кого некоторая дополнительная по отношению к языку форма организации стала необходимым признаком любого текста, а не только художественного или фольклорного. Думаем, в этом проявился его предыдущий научный опыт. Прежде всего, перед тем как освоить концепции, сложившиеся в лингвистике, поэтике и культурной антропологии, Лотман подходил к тексту как историк литературы и отчасти как текстолог. Таким опытом не обладал никто из вышеперечисленных теоретиков. Между тем это совсем особый взгляд на то, что такое «текст». Если для лингвистики и, с определенными уточнениями, для лингвистической поэтики в духе Якобсона «текст» — это максимальная единица, изолированная от других текстов и предполагающая только дальнейшее членение, то для историка литературы «текст» если и существует, то, пожалуй, как минимальная единица анализа, примерно как «вариант» мифа в левистроссовской трактовке. Так, историк литературы может изучать либо литературу как историю, т.е. как хронологию событий, либо творчество писателя как нечто целое; он может

сосредоточиться на некотором сегменте его творчества («раннее творчество Пушкина», «южные поэмы Пушкина») или же на его некотором аспекте («романтизм Пушкина», «эстетика Пушкина»). Возможны даже такие исследования, объект которых лишь опосредованно связан с автором и его текстами («отражение классовой борьбы в “Капитанской дочке”», «Пушкин и декабризм» и т.д.). Во всех этих случаях текст если и рассматривается как нечто особое, то как 1) нечто данное, 2) несамостоятельное и неотделенное от других текстов и 3) вспомогательное — подобно тому, как текстология есть вспомогательная литературоведческая дисциплина. Литературовед, в отличие от лингвиста, свободен в выборе того, что считать объектом своего исследования, — это могут быть все произведения одного автора или даже целого направления или же произведение в шлейфе сопутствующих текстов — письма, черновики и т.д. Не актуальна и проблема отделения текста от нетекста — так, на равных правах могут фигурировать законченное произведение и неосуществленный замысел, черновики и варианты произведения и т.п. Поэтому для литературоведа столь естественно рассматривать синхронические и диахронические комбинации текстов (проблемы становления жанров, литературная борьба между различными направлениями и т.п.) или же парадигматические отношения между ними (типология жанров, взаимовлияние и т.п.). Отсутствие границы между текстом и нетекстом способствует тому, что исследователь может оперировать и субтекстовыми единицами в отрыве от текста (изучение рифмы или метафоры, идеологические схемы на основе отдельных цитат и т.п.). В дальнейшем Лотман обоснует подобный релятивистский подход к тексту: это отражает свойство текста распадаться на субтексты и формировать надтекстовые комплексы. Однако вначале, когда он, в отличие от своих коллег — историков литературы, обнаружил, что текст — это «не метафизическая данность», а подлежащая объяснению проблема, его несколько смутила подобная неопределенность, легко перерастающая в произвольность. Именно опыт лингвистики и перенявших ее методы смежных гуманитарных наук помог ему увидеть этот пробел. При этом Лотман старался выразить свою точку зрения посредством цитат, подобранных так, что они

воссоздают уже оригинальное, именно лотмановское видение вопроса. На словах «доброй завистью» завидуя лингвистам, он сохранил именно «историко-литературное» подвижное понимание текста:

Изучение истории текста, само движение текстологии к анализу эволюции художественного замысла, его воплощения и дальнейшей судьбы привело к объемному и подвижному, а не мертво-буквалистскому наполнению этого понятия. «Текст произведения есть явление изменчивое, текучее», — писал Б.В. Томашевский.

Привлечение лингвистического инструментария позволяет Лотману заметить слабость «литературоведческого подхода»: оставаясь неопределяемым и тем самым неопределенным, терялся сам текст как объект описания. Как можно предположить, его усилия направлены на то, чтобы эта неопределенность была преодолена и переосмыслена. Из текстологии он берет понимание относительности понятия текста, которое стремится дополнить структурными характеристиками. И здесь, несмотря на весьма почтительный тон, Лотман констатирует, что современная ему лингвистика понимает текст совсем по-иному: скорее как не-текст. Приводя определение текста Л. Ельмслева, Лотман в своем комментарии показывает его внутреннюю противоречивость [Лотман 1994: 201—202]: текст, по Ельмслеvu, есть не единица языка (или речи), а полная синтагматическая реализация языка как системы, т.е. это нечто вроде речи как абсолюта (текст как бесконечная синтагма). Очевидно, что при таком понимании текст не может содержать ничего, кроме как манифестации регулярностей языковой системы. Не вступая в прямую полемику, этому подходу Лотман противопоставляет иной, и снова посредством цитаты: «А.М. Пятигорский подходит с иной точки зрения — текст представляется ему средством передачи информации». Безусловно, Лотман не мог не заметить и того, что в концепции Пятигорского текст рассматривается не как композиция его конституентов, а как разновидность сигнала, т.е. неделимый знак.

Безусловно, здесь Лотман невольно затронул крайне существенную для методологии лингвистики проблему, — проблему преодоления соссюрдовской версии структурной

лингвистики. Как мы уже упоминали, для Соссюра все, что выше лексического уровня, за несущественными исключениями, есть сфера речи, а не языка. Именно Луи Ельмслев последовательно реализовывал наиболее формализованную версию теории Соссюра (в отличие от Н.С. Трубецкого, Якобсона и Пражской школы, которые развивали эту теорию в функциональном ключе), и в этой концепции текст есть лишь синоним данного лингвисту материала для анализа. Но даже в тех направлениях, где появляется понятие текста как лингвистического объекта, путь лежит от меньших единиц (предложений, сверхфразовых единств) к тексту. Лотман идет в противоположном направлении: от некоторой совокупности текстов (литература в целом, творчество Пушкина и т.д.) — к единичному тексту как объекту структурного анализа. Более того, крайне примечательна мысль, которую Лотман «вычитывает» у Ельмслева: «Таким образом, каждый конкретный текст, привлекаемый исследователем, — лишь частица некоего абстрактного текста», т.е. к единичному тексту можно идти не от совокупности текстов, а от некоего текста как абстрактной модели, наподобие модели волшебной сказки у Проппа.

Понятие т е к с т в том значении, которое придается ему при изучении культуры, — отличается от соответствующего лингвистического понятия. Исходным для культурного понятия текста является именно тот момент, когда сам факт лингвистической выраженности перестает восприниматься как достаточный для того, чтобы высказывание превратилось в текст. Вследствие этого вся масса циркулирующих в коллективе языковых сообщений воспринимается как нетексты, на фоне которых выделяется группа текстов, обнаруживающих признаки некоторой дополнительной, значимой в данной системе культуры, выраженности.

Обобщая характеристики этих различающихся аспектов, можно прийти к следующему пониманию. Текст— это гетерогенный (поликодовый), полифункциональный и мультисемантический объект. При этом необходимо добавить: это объект, который не дан сам по себе, а возникает как отношение. Соответственно, Лотман пытается совместить три понимания текста:

1) Текст как продукт (реализация) системы — Лотман постоянно возвращается к определению Ельмслева, всякий раз уточняя его, но в целом принимая как лингвистическую основу текстуальности.

2) Текст как сигнал — Лотман использует предложенное Пятигорским определение, развивая названные им впоследствии «риторическими» такие характеристики, как целостность и снятие знаковости (ситуативность, снижение степени символичности и увеличение индексальности и иконичности; сводимость к поведенческим моделям посредством речевых актов и перформативности).

3) Текст не как данное, а как отношение или функция. При этом подобное релятивистское понимание текста не приводит к субъективизму, поскольку дополняется тем, что должны быть указаны условия текстуальности:

а) внутритекстовые и языковые, описывающие внутреннюю организацию единиц внутри текста;

б) интертекстуальные, определяющие необходимую для текста соотнесенность с другими актуальными и потенциальными текстами;

с) прагматические, определяющие сами условия функционирования текста и его восприятия как такового. Комплекс прагматических условий можно считать определяющим фактором. Сформулированное в «Лекциях» понимание текста как отношения дополняется сформулированным в сотрудничестве с Пятигорским понятием функции.

Модель Виктора Шкловского (литературная)

Виктор Шкловский с рядом других исследователей, объединенных в группу ОПОЯЗ (Общество по изучению поэтического языка), закладывает основы того, что сегодня известно как русская формальная школа в литературоведении.

В основу своего представления о работе искусства В. Шкловский кладет понятие "остранения". Им он объясняет функцию искусства, позволяющего из известного объекта делать новый, неизвестный. "Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием "ост-ранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как

восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*" [380, с. 12]. Здесь и возникает проблема автоматизма восприятия, а функционально искусство занято процессами деавтоматизации восприятия. Отходя от биографических и прочих внетекстовых параметров, В. Шкловский делает акцент на моменте формы. В результате получается высказывание, равное по воздействию на мир литературы, как в случае исследования мира языка это сделали представления Фердинанда де Соссюра.

"Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение и это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой". Основой строения художественного произведения становится не стремление к его завершению, к концу, а всякого рода задержки и торможения. Вариантом такого замедления действия, например, является троекратное повторение его в эпических произведениях. Одним из первых В. Шкловский предлагает схемы (формулы), по которым строится литературное произведение.

Так, рассказы Конан-Дойля строятся по его мнению на основе следующей схемы:

I. Ожидание, разговор о прежних делах, анализ.

II. Появление клиента

III. Улики, приводимые в рассказе.

IV. Ватсон дает уликам неверное истолкование.

V. Выезд на место преступления (иногда будущего)

VI. Казенный сыщик дает ложную разгадку.

VII. Интервал заполняется размышлениями Ватсона, не понимающего в чем дело.

VIII. Развязка, по преимуществу, неожиданная.

IX. Анализ фактов, делаемый Шерлоком Холмсом.

В работе "Воскрешение слова", впервые изданной в 1914 г., В. Шкловский написал об особом контексте употребления слова. "Когда в припадке нежности или злобы мы хотим приласкать или

оскорбить человека, то нам мало для этого изношенных, обглоданных слов, и мы тогда комкаем и ломаем слова, чтобы они задели ухо, чтобы их увидели, а не узнали". Своими работами В. Шкловский задал новые критерии объективности в литературоведении, которые получили дальнейшее развитие, в первую очередь, в западном литературоведении.

Своеобразие русских романов В. Набокова

Творческое наследие Владимира Набокова критики наделяют разнообразными щедрыми, подчас мало что проясняющими эпитетами: «выдающийся стилист», «русско-американский писатель», «экзистенциально-элитарный романист», «феномен». В современной «набоковиане» бытуют различные подходы: Набоков как творец металитературы; основа творчества Набокова составляет эстетическая система, вырастающая из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия; рассмотрение творчества Набокова с позиции экзистенциальных сил автора; Набоков как субъект словесной игровой деятельности (в пределах объективизации экзистенциальной сферы автор задает свои правила игры, свою парадигму художественного мышления, согласуемую со средством деятельности - поэтическим языком). В 1926 году выходит первое прозаическое произведение В. Набокова «Машенька». Вслед за «Машенькой» появились «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1930), «Подвиг» (1932), «Камера обскура» (1933), «Отчаяние» (1934), «Приглашение на казнь» (1936), «Дар» (1938). Девятый роман, написанный в Европе по-русски, «Solux Rex», остался незавершенным, опубликованы были лишь две главы, причем в качестве самостоятельных произведений. Критики разделили «русские романы» на две группы. К первой относят романы «Машенька», «Подвиг», «Дар». В них сюжет основывается на автобиографическом материале. Набоков делится с героем своим собственным опытом или наделяет его той же профессией. Вторую группу составляют романы «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Камера обскура», «Отчаяние». Описанные в них ситуации условны. Автор вступает в откровенную игру с читателем, предлагая то цветное очарование («Король, дама, валет»), то конструируя шахматные партии и крестословицы («Защита Лужина»), то анализируя

разные психологические состояния («Камера обскура» и «Отчаяние»). Названные романы, по мнению большинства исследователей, являются моделями всей прозы Набокова, в них предзаданы главнейшие особенности его сюжетики и поэтики. Их главным качеством является единство, стилевая «слаженность». Набоков легко и непринужденно владеет темами, причудливо и прихотливо выворачивая и поворачивая сюжеты. Какими бы изворотливыми, сложными или, напротив, нарочито простыми ни виделись сюжетные ходы, их всегда направляет четкая и последовательная воля автора. Именно автор организует и ведет даже внутренние мысли героев. В романах есть скрытая закономерность ходов мастера и причудливость шахматных комбинаций. «Русские романы», в особенности «Машенька» и «Защита Лужина», являют собой образцы нового искусства и в то же время представляют пример оригинального сложного, порой парадоксального, использования реминисценций из классической русской и зарубежной литературы. Набоков не только наследовал традицию - он совершил переворот в читательском восприятии художественного текста. Литература XIX века редко поднимала покров над тайной искусства: на «видимом» уровне своих творений авторы давали читателям «уроки» нравственности, «объясняли» жизнь в ее социальных, духовных или мистических проявлениях, а эстетические эксперименты скрывали в глубинных, подтекстовых слоях произведения, оставляя утонченное наслаждение от «угадывания» оригинальных художественных решений читателю «посвященному». В классических текстах поэтические средства воздействуют на подсознание читателя, заставляя его плакать, негодовать или восторгаться, наивно переживать перипетии сюжета и сопереживать героям. Набоков, напротив, намеренно обнажая игровое начало в поэтике и подчеркивая «сделанность» своих книг, требует от читателя сознательных усилий, интуитивных и интеллектуальных, для проникновения за поверхностный поэтический слой - в этический и философский смысл произведения. Если понимание поэтических приемов обогащает восприятие классического произведения, позволяет проникать в его «тайные» смыслы, то чтение набоковских текстов вообще невозможно без осмысления всех тонкостей и хитростей их поэтической структуры.

**Идейно-художественное своеобразие рассказа А. Платонова
«Возвращение». Биография Платонова, написанная
И.Бродским:**

«Андрей Платонович Платонов родился в 1899 году и умер в 1951-м от туберкулёза, заразившись от сына, освобождения которого из тюрьмы он после долгих усилий добился, для того лишь, чтобы сын умер у него на руках. По образованию инженер-мелиоратор (Платонов несколько лет работал на разных ирригационных проектах), он начал писать довольно рано, в двадцать с чем-то лет, то есть в двадцатые годы нашего века. Он участвовал в гражданской войне, работал в разных газетах и, хотя печатали его неохотно, в тридцатые годы приобрел известность. Потом по обвинению в антисоветском заговоре был арестован его сын, потом появились первые признаки официального ostracизма, потом началась Вторая мировая война, во время которой Платонов служил в армии, работая в военной газете. После войны его вынудили замолчать; его рассказ, напечатанный в 1946 году, послужил поводом для разгромной статьи на целую полосу „Литературной газеты“, написанной ведущим критиком, и это был конец. После этого ему разрешали только изредка делать что-нибудь в качестве внештатного анонимного литературного сотрудника, например — редактировать какие-нибудь сказки для детей. Больше ничего. Но к этому времени у него обострился туберкулез, так что он всё равно делать, в общем, почти ничего не мог. Он, его жена и дочь жили на зарплату жены, работавшей редактором; он иногда подрабатывал в качестве дворника или рабочего сцены в театре неподалеку».

Жанровое своеобразие рассказов А. Платонова проявляется и в способе построения образа героя и в организации повествовательного действия в них. Во многих рассказах А. Платонова конфликт основан на противопоставлении неистинного понимания жизни истинному. Повествовательное действие в рассказах А. Платонова, как правило, сосредоточено на изображении перехода героя от одного способа понимания жизни к другому, при этом сознание героя перестраивается самым коренным образом, а вместе с ним изменяются и сами масштабы постижения жизни и глубина ее осмысления.

В душевном подвиге прощения и человеколюбия, в возвращении к подлинным нравственным основам жизни герой рассказа "Возвращение" (1946) русский человек Алексей Иванов окончательно побеждает разрушительные последствия войны, обретает душевную цельность. Не столько возвращение героя домой, к семье, сколько "возвращение к себе", утраченному четыре года назад.

Первоначальное название – «Семья Иванова». Герои: Алексей Алексеевич Иванов, Любовь Васильевна, Петрушка, Настя, девушка в поезде – Маша, Семен Евсеевич.

Страшное испытание, которое проходит человек на войне, не ограничивается физической болью, лишениями, ужасом, постоянным присутствием смерти. В рассказе «Возвращение» Платонов сказал о главном зле, которое несет война — ожесточении. Потеря эмоциональных связей с близкими стала трагедией Иванова. Он видит жалкого, нуждающегося в любви и заботе Петрушку, но чувствует только холод, равнодушие и раздражение. Ребенок, который по вине войны должен был стремительно и болезненно повзрослеть, не понимает, почему отец отказывает ему в искренней любви. А Иванов уходит из семьи, и только дети, бегущие за ним, а потом упавшие, обессиленные, ломают стену равнодушия. Самолюбие, интерес — все отходит куда-то далеко, и остается только «обнаженное сердце», открытое любви.

Душа Иванова не способна проникнуть к чужой душе. Долгое отсутствие дома обособило его от семьи. Он считает, что он на войне совершал подвиги, а они здесь жили "нормальной" жизнью. Иванов решает уйти, на смену острым диалогам Иванова с близкими в середине произведения приходит авторский монолог (как и в начале рассказа), но называет своего героя автор не как в начале повествования - "Ивановым", а "их отцом".

Когда за ним бегут дети: И тут же они снова упали на землю", и вдруг Иванов "сам почувствовал, как жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь и лишь теперь оно пробилось на свободу, заполнив все его существо теплом и содроганием".

Главным мотивом литературы старшего поколения стал мотив ностальгической памяти об утраченной родине.

Темы, к которым наиболее часто обращаются прозаики старшего поколения, ретроспективны:

- тоска по "вечной России"
- события революции и гражданской войны
- историческое прошедшее
- воспоминания о детстве и юности.

Особый пласт русской эмигрантской литературы составляют произведения, в которых дается оценка трагическим событиям революции и гражданской войны (Бунин «Окаянные дни», Осоргин «Сивцев Вражек», Шмелёв «Солнце мёртвых»).

К "незамеченному поколению" принадлежали молодые писатели, не успевшие создать себе прочную литературную репутацию в России: В.Набоков, Г.Газданов, М.Алданов, М.Агеев, Б.Поплавский, Н.Берберова, А.Штейгер, Д.Кнут, И.Кнорринг, Л.Червинская, В.Смоленский, И.Одоевцева, Н.Оцуп, И.Голенищев-Кутузов, Ю.Мандельштам, Ю.Терапиано и др.

Наиболее остро и драматично тяготы, выпавшие на долю "незамеченного поколения", отразились в бескрасочной поэзии "парижской ноты", созданной Г.Адамовичем. Предельно исповедальная, метафизическая и безнадежная "парижская нота" звучит в сборниках Б.Поплавского (Флаги), Н.Оцуа (В дыму), А.Штейгера (Эта жизнь, Дважды два - четыре), Л.Червинской (Приближение), В.Смоленского (Наедине), Д.Кнута (Парижские ночи), И.Кнорринг (Стихи о себе).

Младшее поколение писателей внесло значительный вклад в мемуаристику: В.Набоков "Другие берега", Н.Берберова "Курсив мой", Ю.Терапиано "Встречи", В.Варшавский "Незамеченное поколение", В.Яновский "Поля Елисейские", И.Одоевцева "На берегах Невы", "На берегах Сены", Г.Кузнецова "Грасский дневник".

Одно из центральных событий жизни русской эмиграции - полемика Владислав Ходасевича и Георгий Адамовича, (1927 - 1937). В основном полемика разворачивалась на страницах парижских газет "Последние новости" (печатался Адамович) и "Возрождение" (печатался Ходасевич). В.Ходасевич полагал главной задачей русской литературы в изгнании сохранение русского языка и культуры. Он ратовал за мастерство, настаивал на том, что эмигрантская литература должна наследовать

величайшие достижения предшественников, "привить классическую розу" к эмигрантскому дичку. Адамович требовал от молодых поэтов не столько мастерства, сколько простоты и правдивости "человеческих документов", возвышал голос в защиту "черновики, записных книжек". В отличие от В.Ходасевича, противопоставившего драматическим реалиям эмиграции гармонию пушкинского языка, Адамович не отвергал упадническое, скорбное мироощущение, а отражал его.

«Современные записки» - один из самых влиятельных общественно-политических и литературных журналов русской эмиграции, издававшийся эсерами В.Рудневым, М.Вишняком, И.Бунаковым (Париж, 1920-1939, основатель И.Фондаминский-Буняков).

- широта эстетических взглядов

- политическая терпимость

Всего вышло 70 номеров журнала, в которых печатались наиболее известные писатели русского зарубежья. В "Современных записках" увидели свет: Защита Лужина, Приглашение на казнь, Дар В. Набокова, Митина любовь и Жизнь Арсеньева Ив.Бунина, стихотворения Г.Иванова, Сивцев Вражек М.Осоргина, Хождение по мукам А.Толстого, Ключ М.Алданова, автобиографическая проза Шаяпина. Журнал давал рецензии на большинство вышедших в России и за рубежом книг практически по всем отраслям знаний.

С 1937 издатели "Современных записок" стали выпускать также ежемесячный журнал "Русские записки", который печатал произведения А.Ремизова, А.Ачаира, Г.Газданова, И.Кнорринг, Л.Червинскую. Журнал «Числа» -основной печатный орган писателей "незамеченного поколения", долгое время не имевших своего издания. Журнал «Беседа»: Берлин, 1923-1925 (учредитель: М.Горький). Всего вышло семь номеров.

- ставил своей целью информировать Россию «о состоянии литературы и науки в Европе и Америке».

Среди наиболее известных газет русской эмиграции - орган республиканско -демократического объединения "Последние новости» (Париж), монархическое выражавшее идею Белого движения "Возрождение", газеты "Звено", "Дни", "Россия и славянство".

ТЕМА 3. ПОНИМАНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭПИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.

План:

1. Описание, анализ и интерпретация художественного произведения.
 2. Предмет и содержание литературы.
 3. Литературное произведение как целостное единство.
- Содержание и форма в литературе
4. Тема, проблема и идея как литературоведческие категории.
 5. Сюжет и конфликт.
 6. Композиция литературного произведения.

Литература:

1. Краткая литературная энциклопедия. – М., 1978. Т. 9, с.330
2. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976, с.331
3. Введение в литературоведение. Хрестоматия. – М., 1979, с. 165 – 169)
4. Введение в литературоведение /Под ред. Л. В. Чернец. М., 2017
5. Крупчанов Л.М. (и др.) ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ 3-е изд., пер. и доп. Учебник для академического бакалавриата / [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.biblio-online.ru/viewer/vvedenie-v-literaturovedenie-431986#page/1\(07.08.2020](https://www.biblio-online.ru/viewer/vvedenie-v-literaturovedenie-431986#page/1(07.08.2020)
6. В.Е.Хализев. Теория литературы. – М., 2000, с. 290 –291
7. «Краткая литературная энциклопедия». В 9 т. — М.: Сов. Энцикл., 1962—1978.
8. Писахов Ст., 1979, Сказки, Архангельск: Северо-западное книжное издательство, с. 76–81.
9. Богин Г. И., 2001, Обретение способности понимать: Введение в филологическую герменевтику, Москва, http://www.4tivo.com/chelovek_health_sport/17105-obretenie-sposobnosti-ponimat-vedenie.html; дата обращения: 14.10.2014.

Описание, анализ и интерпретация художественного произведения.

Научным описанием принято называть первоначальный этап исследования, а именно – фиксирование данных эксперимента и наблюдения. В сфере литературоведения, естественно, доминирует **наблюдение**. Описание художественного текста неразрывно связано с его **анализом** (от др. греч. analysis – разложение, расчленение), ибо оно осуществляется путем соотнесения, систематизации, классификации элементов произведения.

Анализ – важнейший метод научного постижения литературного произведения. Но аналитическое расчленение целого на составляющие не может быть самоцелью. Художественное произведение – это система, во многом похожая на живой организм, а это значит, что оно обладает свойством целостности, которая богаче, чем сумма составляющих систему элементов. Конечная цель научного рассмотрения произведения – познание именно этой эстетической целостности. Таким образом, анализ в научном рассмотрении произведения предстает хотя и важным, но все же вспомогательным этапом работы, он подготавливает **синтетическое, целостное** осмысление художественного произведения.

Синтетическое, нерасчлененное впечатление от произведения существует в читательском сознании изначально, представляя собой *донаучный этап освоения художественной реальности*. Работа любого ученого -литературоведа начинается с того, что он воспринимает произведение просто как читатель (правда, читатель грамотный, квалифицированный). На этом этапе восприятие во многом эмоционально, стихийно, в значительной мере подсознательно. Но не менее естественное явление представляет собой и последующий этап освоения художественной реальности (который уже встречается не всегда, а лишь у читателя квалифицированного, развитого) – стремление разобраться в своих впечатлениях, подвергнуть их рационально - понятийной обработке. Это осмысление и проходит первоначально в форме анализа, призванного (в идеале) обогатить представления о смысловых и художественных особенностях

произведения, не утратив при этом живого эмоционального контакта с ним.

Важнейшей функцией научного анализа является также проверка, корректировка, а иногда изменение целостных и донаучных представлений о произведении. В этом процессе огромную роль играет неоднократное внимательное *перечитывание текста*, что дает возможность не только углубить первоначальное осмысление произведения, но и проверить его правильность. Первичное читательское восприятие субъективно, и в силу этого после первого прочтения нельзя быть до конца уверенным в том, что произведение понято правильно, и тем более достаточно полно – при перечитывании всегда открывается нечто новое, а иногда и неожиданное, заставляющее менять первоначальные суждения.

С другой стороны, не зря говорят, что первое впечатление – самое сильное; поэтому одна из задач научного постижения художественного произведения – это по мере возможности максимально сохранить остроту и свежесть первого контакта с эстетическим объектом.

Таким образом, **научный анализ** – это проверка объективными методами субъективного впечатления. В процессе анализа первоначальное представление о смысле и художественном своеобразии произведения поддерживается текстовыми и логическими доказательствами, превращается из гипотезы в научную концепцию. Анализ дает возможность в конце работы над произведением вновь придти к **синтезу**, но уже на новом, качественно более высоком витке спирали. Целостность освоения произведения на этом заключительном этапе уже не та, что при первоначальном восприятии: она базируется на доказательствах и претендует на статус научной истины.

В процессе анализа исследователи рассматривают отдельно *элементы содержания произведения* и отдельно – его *формы*, хотя, естественно, постоянно имеется в виду их взаимодействие, связь, выражающаяся главным образом в функциональности формальных элементов по отношению к содержанию. Однако здесь следует учитывать и относительную самостоятельность формы и содержания, почему само синтетическое рассмотрение произведения может иметь двоякую направленность: либо на

раскрытие преимущественно эмоционально -смысловой стороны, либо на освоение эстетического своеобразия. В соответствии с этим можно разграничить два **направления целостного анализа**: преимущественное внимание к содержанию дает в конечном результате **интерпретацию**, преимущественное внимание к форме – представление о целостности **стиля**.

В литературоведении термин «**интерпретация**» означает толкование, постижение целостного смысла художественного произведения, его идеи, концепции. Различают интерпретацию **читательскую (первичную), научную и творчески -образную**.

Первичная интерпретация базируется на том общем впечатлении и понимании художественного произведения, которое получает читатель при его прочтении. Первичная интерпретация не всегда оформляется в сознании читателя в логические конструкции, оставаясь часто в виде переживаний, настроений, чувств. Литературовед, отправляясь от своих читательских впечатлений (первичной интерпретации) формулирует их достаточно четко и затем проверяет анализом, в результате чего рождается **научная интерпретация**, которая претендует уже на статус объективной истины и от которой поэтому требуется фактическая, логическая и эмоциональная доказательность. **Творчески-образная интерпретация** – это «перевод» литературно-художественного произведения на язык других искусств (экранизация, сценическая постановка и т.п.). В силу присущей художественному образу сложности, а иногда и многозначности многие художественные произведения могут порождать различные, зачастую прямо противоположные интерпретации, что вызывает литературно-критические и научные дискуссии. Поэтому центральной проблемой теории и практики интерпретации была и остается проблема ее верности, адекватности. Представления ученых о том, «**исчерпаемо**» ли **количество интерпретаций**, сводятся, по сути, к двум точкам зрения на эту проблему:

1) первая (ее называют теорией множественности интерпретаций) утверждает предельно свободные отношения между интерпретацией и художественным произведением. Подобную позицию занимал глава психологической школы А.А. Потебня и его последователи.

Потебня исходил из того, что понимание (речевого высказывания или художественного произведения) – не постижение чужой идеи, а генерирование своей, лишь приблизительно соотносящейся с тем, что было воспринято. Число «смыслов» художественного произведения оказывается у Потебни бесконечным, а само произведение – неисчерпаемым: «Как слово своим представлением побуждает понимающего создавать *свое* значение, определяя только направление этого творчества, так поэтический образ в каждом понимании и каждом отдельном случае понимания вновь и вновь создает себе значение (...) Кто разъясняет идеи, тот предполагает свое собственное научное или поэтическое произведение». Такая точка зрения, фактически снимает вопрос о верных и неверных толкованиях, узаконивая любое прочтение, как бы далеко от «оригинала» оно не удалялось. Представления о безгранично широком круге допустимых интерпретаций, о принципиальной равноправности всех (или большинства) толкований художественного смысла достаточно широко распространены и в современном литературоведении. Показательной для теорий этого рода является, например, статья М. Эпштейна «Интерпретация», опубликованная в 9-ом томе «Краткой литературной энциклопедии»: «Интерпретация основана на принципиальной «открытости», многозначности художественного образа, который требует неограниченного множества толкований для полного выявления своей сути». Наличие множества равноправных интерпретаций Эпштейн связывает в основном с исторической жизнью литературного произведения: «Интерпретация (...) – толкование смысла произведения в определенной культурно-исторической ситуации его прочтения»; «интерпретации доступна только личностная истина, укорененная во времени»;

2) теория множественности интерпретаций была подвергнута обстоятельной критике еще в 1920-е годы. Применительно к работам Потебни и его школы это сделал теоретик и историк литературы А.П. Скафтымов в статье «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы».

Центральным для концепции ученого представляется следующее положение: «Изменчивость интерпретаций

свидетельствует о различной степени совершенства постижения, но нисколько не узаконивает всякое постижение, каково бы оно ни было. Признать законность произвола в понимании художественных произведений значило бы уничтожить их фактичность перед наукой. Всякая наука, вместо знания о фактах, должна была бы превратиться в перечень мнений о фактах. Нужна ли такая наука?».

Система взглядов на интерпретацию, изложенная в статье Скафтымова, логически приводит к мысли о *единственно правильной* интерпретации, которая, может быть, на том или ином уровне развития литературоведения и не достигнута, но стоит перед наукой о литературе как идеал и как задача.

Идеи Скафтымова в настоящее время представляются многим литературоведам излишне полемически заостренными. Стремясь занять «золотую середину» между двумя крайними позициями (между Потебней и Скафтымовым) современный литературовед В.Е. Хализев выдвигает идею «диапазона» **научно корректных, объективно достоверных интерпретаций** одного и того же художественного произведения. «Это понятие позволяет отказаться одновременно и крайности, провозглашения «бесконечной множественности» художественных смыслов, приносимых в произведения читателями, и от догматически-одностороннего убеждения в однозначности, статичности и неизменности содержания произведения, могущего быть исчерпанным его единичной научной трактовкой».

Теоретически в данном случае все более или менее ясно, практически разделить корректные и некорректные интерпретации весьма сложно. Поэтому проблему для сегодняшнего литературоведения в целом можно считать открытой. Тем не менее могут быть сформулированы некоторые теоретические положения относительно литературоведческих интерпретаций.

Во-первых, художественное содержание не может быть исчерпано какой-либо однозначной трактовкой произведений. Никакому акту осмысления произведений искусства (даже самому проникновенному и глубокому) не дано оказаться единственным и исчерпывающе правильным. Процесс постижения смысла великих художественных творений нескончаем. Каждому из них

соответствует *диапазон* корректных и адекватных прочтений, порой весьма широкий.

Во-вторых, литературоведческим трактовкам словесно-художественных творений подобает, прежде всего, быть аргументированными и четкими, учитывающими сложные и многоплановые связи с целым каждого текстового элемента. Таково неотъемлемое требование, предъявляемое к интерпретациям, если они хоть в какой-то степени притязают на научность. Литературоведческим прочтениям противопоказаны как бесконечное повторение самоочевидных истин, так и произвольное фантазирование по следам художественных текстов, уводящее от сути выраженного писателями и идущего вразрез с ними.

В-третьих, литературоведческие интерпретации обретают емкость и глубину, когда *имманентное* изучение сопровождается и подкрепляется *контекстуальным* рассмотрением произведения. Термин «**контекст**» (от лат. contextus – тесная связь, соединение) прочно утвердился в современной филологии. Для литературоведа это – широкая область связей литературного произведения с внешними фактами как *литературными, текстовыми*, так и *внехудожественными* и *внетекстовыми* (биография, мировоззрения, психология писателя, черты его эпохи, культурная традиция, которой он причастен). Контексты творчества писателя, весьма разноплановые, во многом определяют черты литературно-художественных произведений и нередко дают о себе знать их в составе, поэтому достойны самого пристального внимания ученых.

Различимы *ближайшие* (наиболее конкретные и могущие быть более или менее четко констатированные) и *удаленные* (более общие и часто не обладающие определенностью) контексты литературных произведений. Первые – это творческая история произведений, запечатленная в черновиках и предварительных вариантах; биография писателя; свойства его личности и его окружение (семейная, дружеская, профессиональная «микросреда»). Второго рода контекст – это явления социально-культурной жизни, а также феномены «большого исторического времени» (Бахтин М.М.), которым он причастен (сознательно или интуитивно). Здесь и литературные традиции, как предмет следования или, наоборот, отталкивания, и внехудожественный

опыт прошлых поколений, по отношению к которому писатель занимает определенную позицию, и соотнесенность его мировоззрения с воззрениями конфессиональными, национальными, сословными, социально-классовыми, корпоративно-групповыми. В этом же ряду «удаленных» контекстов – надысторические начала бытия: восходящие к архаике мифо-поэтические универсалии, именуемые архетипами. Контекст, в котором создается литературное произведение, не имеет определенных рамок: он безгранично широк. Многоплановость контекста (точнее, множественность контекстов) не всегда осознаваема самими писателями, но, безусловно, важна для ученых. Чем шире и полнее учтены литературоведом связи произведения с различными явлениями и фактами (как литературно-художественными, так и непосредственно жизненными), тем больше «выигрывают» анализ и интерпретация. Контекстуальное рассмотрение литературных произведений не может быть исчерпывающе полным: оно по необходимости избирательно. В каждом отдельном случае литературовед, естественно, сосредоточивается на каких-то аспектах контекста рассматриваемых произведений. Обыкновенно сам текст содержит в себе прямые или косвенные указания на то, к какому контексту следует обратиться для его более глубокого понимания: Так, в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» реалии «московских» глав указывают на историко-бытовой контекст, эпиграф и «евангельские» главы требуют привлечения контекста культурного и литературного.

2. Предмет и содержание литературы

Определяя **главный предмет** литературы, М. Горький не случайно назвал ее «**человековедением**».

Это определение требуют необходимых уточнений, связанных с тем, что

- человеком как таковым занимается целый ряд наук (анатомия, психология, социология и т.п.);
- литературой рассматриваются не все аспекты человеческого бытия (остается вне поля зрения множество его сторон, которые являются предметом исследования медиков, биохимиков и др.);

– можно привести примеры произведений, в которых люди вообще не фигурируют (пейзажная лирика, произведения о животных).

В связи с этим, говоря о главном предмете литературы, приходится уточнять, что им является, *«человек в его отношении к природе, обществу, самому себе»*. В этом определении, данном Н.Г. Чернышевским, справедливо указывается, что предмет художественного творчества составляет не только бытие людей, но и то, что может быть интересно человеку, соотнесено им со своим жизненным опытом. Писатель может создавать произведения на самые различные темы, писать о природе, о животных, но все это будет служить обогащению запаса представлений людей об окружающей действительности. В пейзажной лирике образ человека как будто бы отсутствует, но при этом любое стихотворение наполнено эмоциями воспринимающего явления природы поэта. Изображенные художниками слова явления окружающей действительности вовсе не являются копией реального мира. **Содержание литературы** – это единство изображаемых объектом и их осознание и оценка писателями.

Говоря об осознании писателями явлений окружающей действительности, следует упомянуть о таком литературоведческом понятии как **типизация**. В основе **типического** лежит понятие **«тип»** (от греч. *typos*, то есть отпечаток, форма, образец), под которым обычно подразумевается обобщенный образ человеческой индивидуальности, наиболее ярко проявляющий себя в данном обществе в данный момент. Обладающие соответствующими свойствами реальные явления или отражающие их художественные образы называются **типическими**. В полной мере понять диалектику типического и индивидуального в построении художественного образа можно, лишь разобравшись в принципиальной разнице между типическим в науке и в искусстве. Типическое в науке – это самое распространенное, общезначимое, *«среднеарифметическое»* (например, *«типичный американец»* – человек в личностном плане совершенно неопределенный). Художественное понимание типического существенно отличается от научно-философского; здесь *типическое* особым образом *соотнесено с индивидуальным*

и проявляется через него. Как отмечал В.В. Кожин, «любой типический образ всецело, во всех неповторимых деталях есть воплощение социально-существенного, закономерного (точнее, наиболее «вероятного»), но – существенного, отлившегося в форму индивидуального, а не всеобщно-типического». Иными словами, особенность соотношения типического в индивидуального в искусстве определяется целостностью художественного образа, представляющего собой применительно, например, к человеку не случайный набор «характерных черт», склонностей, привычек и т.п., а живой полнокровный характер, в котором все общее проявляется только в конкретном. Типическое имеет непосредственное отношение к художественной идее. Именно в типических характерах, в их взаимодействии, их связи с обстоятельствами воплощается художественное познание конкретного соотношения личности и общества. Наиболее полно и многосторонне типическое выступает в «изобразительных», то есть в эпических и драматических жанрах литературы, где создаются жизнеподобные типичные характеры и обстоятельства. Однако в своеобразной форме типическое воплощается и в «выразительных» – лирических – жанрах. Здесь создаются типичные образы-настроения, переживания, которые, в конечном счете, выражают «наиболее вероятное» для данного общества и порожденных им индивидуальностей мировосприятия.

Способы художественного обобщения посредством типизации отличаются чрезвычайным многообразием. Все зависит от творческой индивидуальности автора, от приверженности его тому или иному типу творчества, родовой и жанровой принадлежности его произведений.

Одни писатели вполне доверяются тому материалу, который предоставила им сама жизнь и, создавая типический образ, отталкиваются от единичного *прототипа*, вобравшего в себя, как им представляется, не только присущее ему индивидуальное, но и свойственное многим людям того же ряда общее.

Прототип (от греч. *protótypon* – прообраз) – реально существовавшее лицо, послужившее автору прообразом для создания литературного персонажа. Степень ориентированности на прототип, характер его использования зависят от литературного направления, жанра, творческой индивидуальности писателя.

Прототипы имеют образы исторических деятелей, запечатленных в художественных произведениях (Кутузов, Наполеон, Денисов в «Войне и мире» Л.Н. Толстого, Борис Годунов в трагедии А.С. Пушкина и т.п.). Но вообще авторы могут создавать типические образы, используя свое знакомство с одним реальным лицом, воспринятым ими как близкий художественной завершенности тип. «Без уездного врача Дмитриева не было бы Базарова... Меня поразила в нем базаровская манера, и я стал повсюду приглядываться к этому нарождающемуся типу», – писал И.С. Тургенев.

К единичному прототипу могут восходить литературные персонажи, получившие впоследствии громкую популярность и репутации героев своего времени. Правда, при этом приходится делать оговорку: к базовым личностным качествам использованных писателями прототипов были добавлены реальные или вымышленные характерные черты их современников.

Другой, противоположный способ типизации описал М.Горький в статье «Как я учился писать». Он отмечал, что литературные типы создаются по законам абстракции и конкретизации. «Абстрагируются» – выделяются – характерные подвиги многих героев, затем эти черты «конкретизируются» – обобщаются в виде одного героя, скажем – Геркулеса или рязанского мужика Ильи Муромца; выделяются черты, наиболее естественные в каждом купце, дворянине, мужике, и обобщаются в лице одного купца, дворянина, мужика, таким образом получаем «литературный тип»... (...) Таких людей, каковы перечисленные, в жизни, не было; были и есть подобные им, гораздо более мелкие, менее цельные, и вот из них, мелких, как башни или колокольни из кирпичей, художники слова додумали, «вымыслили» обобщающие «типы» людей».

Выделенные два способа редко встречаются в чистом виде. Гораздо чаще они сходятся. Правильнее поэтому говорить об общей тенденции, о преобладании одного из двух способов и дополнительном использовании другого. Высшую форму типического образа в искусстве представляет **характер** (от греч. *charakter* – отпечаток, признак, отличительная черта), под которым обычно понимается «присущий исторической обстановке

изображенный в произведении писателем тип человеческого поведения (поступков, мыслей, переживаний), преобразованный соответственно эстетическим нормам писателя». Характер в жизни далеко не тождественен характеру в литературе, представляющему как единство общего и индивидуального в человеческом образе. Образ – это сгущенная модель изображаемого явления. Поэтому художественный образ предполагает актуализацию определенных качеств или свойств путем преувеличения или преуменьшения рядом с другими. Писатели, выделяя в характерах самое существенное, наделяют эти характеры доминантными признаками, выражая тем самым свою авторскую тенденцию. Писатели (прежде всего – реалисты) стоят художественные характеры как сложную, противоречивую, обусловленную разнообразными жизненными обстоятельствами систему, к которой, однако, доминирующие черты не растворяются во второстепенных.

В образах литературных героев присутствует художественный вымысел. С вымыслом связаны *обе существующие в искусстве формы типизации – жизнеподобная и условная*. В искусстве с древнейших времен присутствует жизнеподобный способ обобщения; на жизнеподобии основаны произведения великих реалистов (А.Н. Островского, И.С.Тургенева и др.), которые позволяют читателям представить образы персонажей в мельчайших подробностях. Другие писатели предпочитают иносказательный способ обобщения явлений, основанный на деформации жизненной реальности и отрицании жизнеподобия. Художники прибегают к таким способам обобщения жизни как фантастика, гротеск, чтобы лучше постичь глубинную сущности типизируемого («Нос» Н.В. Гоголя, сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина и др.). К вторичной условности относятся древнейшие эпические жанры словесного искусства: мифы, фольклорные и литературные басни, сказки, притчи, а также жанры литературы нового времени – сказочная, научная и социально-философская фантастика и т.п.

Интерпретация текста и стратагемы поведения.

В человеческом общении можно рассматривать два основных вида деятельности: это – интерпретация и преобразование ситуации.

Процесс общения состоит в том, чтобы получить необходимое множество интерпретаций и совершить определенные ходы в соответствии с правилами протекающей *«игры»* – вида общения.

Множества правил игры могут не совпадать у разных участников игры: набор их, для каждого вида игры, варьируется от человека к человеку, и им ребенок обучается способом, аналогичным тому, как он обучается строить правильные предложения на родном языке.

Тот факт, что люди могут участвовать в одной и той же игре, придерживаясь каждый своих правил игры, можно объяснить тем, что между множеством интерпретаций ходов в течение одной и той же игры у одного участника и аналогичным множеством интерпретаций другого участника существует изоморфизм, вследствие того, что множества «учебных» типовых игровых ситуаций участников пересекаются.

Говоря, что два человека играют в одну и ту же «игру» (например, «знакомство», «спор» и т.п.), мы оцениваем игру извне, глазами стороннего наблюдателя: поскольку набор правил у каждого из участников свой собственный, то проинтерпретировать игру тем или иным образом можно только, опираясь на определенный набор правил, объединяемый в комплекс правил определенной игры какого-то человека (интерпретатора ситуации). В частности, явление *эмпатии* можно определить как такую интерпретацию игровой ситуации, которая описывается данным предложением, как бы глазами одного из участников этой ситуации, или, точнее, приближаясь больше к точке зрения одного из участников, чем другого. Для каждого интерпретатора ситуации гораздо более вероятно эмпатизировать с тем участником ситуации, набор правил данной игры которого представляется нам более близким к набору правил этой же игры у самого интерпретатора.

В терминах этих же понятий можно определить понятия локуционного, иллокуционного и перлокуционного актов. *Локуционный акт* – это ход одного из участников, заключающийся в произнесении некоторого интерпретируемого им самим языкового выражения. *Иллокуционный*, или *внутриречевой акт* – это тот ход, который, в интерпретации

автора языкового выражения, совершается в силу самого произведения этого выражения. *Перлокуционный*, или *речепосреднический акт* — это интерпретация языкового выражения кем-либо как хода в данной игре. В этих же терминах можно определить и «*понимание*»: это — такой вид игры, когда «*понимающий*» одновременно:

а) интерпретирует навязываемые его партнером (или партнерами) по общению ходы как относящиеся к конкретному типу игры (возможно, учитывая какие-то отличия его набора правил от набора правил той же самой игры у его партнеров),

б) принимает навязываемую ему игру и

в) интерпретирует те языковые выражения, которые предлагаются ему для понимания его партнерами, в рамках этой игры.

Один и тот же участник может быть вовлечен в игру одновременно на двух уровнях: на уровне сознания (когда он пытается воплотить ту или иную тактику общения для выполнения осознанного стратегического плана) и на уровне подсознания (когда воплощению подвергается подсознательный стратегический план). Кроме этого, один и тот же участник по ходу общения может участвовать одновременно более чем в одной игре. Тогда ходы, относящиеся в разным его тактикам, должны каким-то образом увязываться между собой.

Например, почти любое языковое общение связано одновременно более чем с одной игрой: с игрой в понимание, с одной стороны, и с некоторой специфической игрой, которая, например, связана с поводом для общения. Впрочем, можно привести массу примеров общения, представляющих собой только одну игру: например, общение, состоящее исключительно из игры в понимание, или случай, когда общаются люди, не знающие языка друг друга, целью такого общения является то, что можно назвать «игрой в общение».

Приводить в исполнение стратегический план участник игры может одновременно с помощью нескольких тактик, — скажем, одной основной и другой — вспомогательной. Механизм увязывания здесь, видимо, аналогичен *механизму увязывания* в случае более чем одной игры.

Механизм увязывания также можно представить себе состоящим, на каждом этапе его работы, из интерпретации того или иного хода (реально совершаемого или задумываемого), «проигрывания» возможных последствий этого хода (опять-таки в соответствии с собственными правилами той игры, к которой этот ход отнесен), интерпретации каждого из получаемых таким образом последствий с точки зрения желательности, нежелательности, целесообразности и т.п. и в санкционировании хода или отказе от него.

Таким образом, механизм увязывания является «директором» всей программы, регулирующей общение, отдельными «модулями» которой являются механизмы интерпретации и совершения ходов.

Существующие системы искусственного интеллекта в этом смысле моделируют редуцированный механизм общения. Обычно редукции подвергается модуль исполнения ходов. Это – не просто модуль, занимающийся выполнением детерминированного предписания, и речь здесь должна идти на самом деле о моделировании процесса выдвижения гипотез относительно стратегий поведения, о тактическом исполнении этих стратегий, о выборе тех средств претворения в жизнь тактических решений, к которым приходит человек в результате увязывания возможных ходов. В частности, сюда же относится и проблема производства языковых выражений, которые могут участвовать в качестве конститuentов хода игры. Вряд ли производство уместных при данном ходе языковых выражений является процессом вполне детерминированным: такое предположение противоречило бы интуитивному представлению о том, какие муки приходится иногда человеку испытывать в поисках нужных выражений. Процесс производства языковых выражений представляет собой процесс выдвижения гипотетических вариантов, которые подвергаются интерпретации с точки зрения уместности их в качестве конститuentов хода в данных обстоятельствах игры. Поэтому понятие ситуации общения как бы расщепляется на два составляющих понятия: это –

1) схема ситуации, – результат интерпретации ситуации общения как принадлежащей описанию определенного типа игры,
– и

2) то, что задает релевантные конкретные наполнители этой схемы, описывая конкретных действующих лиц и конкретные обстоятельства с той точностью, которая требуется в силу структуры схемы ситуации.

Кстати, возможен тот случай, не такой уж редкий, когда множество употребимых речевых выражений может быть задано чуть ли не списком. Так, в играх типа «приветствие на улице», «обращение к незнакомому на улице», «просьба о прощении» могут быть употреблены, в качестве необходимых компонент, языковые выражения, входящие в достаточно ограниченный набор структур (их относят обычно к речевому этикету данного языка и данного общества). Однако даже в случае таких редуцированных выборов всегда имеет место интерпретация кандидатов на звание конституенты хода в данных обстоятельствах игры. Выражение-кандидат, неудовлетворительное с точки зрения определенного условия, входящего в тактику говорящего, отбрасывается, когда механизм увязывания работает исправно, и интерпретации подвергается следующее продуцируемое грамматикой выражение-кандидат.

Если же выражение-кандидат удовлетворяет такому условию, то оно и предъявляется, являясь, таким обрезаем, наименее сложным допустимым вариантом: возможность существования нескольких кандидатов, одинаково уместных в конкретных обстоятельствах, очень редко реализуется в полном объеме. То, что может быть предъявлено более сложное языковое выражение из набора одинаково возможных вариантов, объяснимо тактическим условием, которое можно, например, сформулировать так: «Выразись как можно необычней, при этом соблюдая правила игры». Тогда перебор интерпретируемых выражений ограничивается только временем, допустимым для молчания или при обдумывании ответа.

В рамках очерченного подхода можно говорить и о понятиях, связанных с интерпретацией текста. Определить правильно построенный текст как последовательность грамматически правильных предложений – это значит задать всего лишь необходимое, но еще не достаточное условие; текст – это результат человеческой деятельности, который можно определить как такое единство предложений, которое направлено на

выполнение определенных стратегических и тактических задач общения в широком смысле. Помимо грамматической правильности составляющих его предложений, существует еще нечто, определяющее связность его и служащее индикатором социальной нормативности логики авторе, внимательности автора в выборе речевых средств и т.п.

Поэтому, кроме условия «состоятельности» интерпретации для отдельных частей текста, необходимо выполнение условия его связности («нешизофреничности») для того, чтобы он мог, по меньшей мере, интерпретироваться как приемлемый.

Возможно, решение этой проблемы будет найдено в опоре на понятие «стратагемы общения»

Это понятие, так же как и понятия стратегии и тактики речевого общения, пока что не удалось исчерпывающе описать даже на уровне явления, хотя существует давняя традиция нормативных руководств; классический пример такого руководства – известная книга Д.Карнеги.

Так, по Карнеги, правила общения, нарушение которых приведет либо к тому, что собеседник останется вами неубежден, либо к тому, что вы о нем расстанетесь врагами, выглядят так:

1) единственный способ использования самого лучшего имеющегося у вас аргумента – это избежать его упоминания;

2) проявляйте уважение к мнениям других, никогда не говорите оппоненту, что он неправ;

3) если вы в каком-то месте рассуждения или поведения оказались неправы, признайте это как можно быстрее и как можно более эмфатично;

4) начинайте оппор дружелюбно;

5) избегайте того, чтобы оппонент мог оказать «нет»: пусть он уже о самого начала говорит «да»;

6) пусть оппонент говорит основное время;

7) пусть он думает, что навязываемая вами ему идея – его собственная;

8) попытайтесь увидеть вещи глазами оппонента;

9) проявляйте симпатию по отношению к мыслям и интересам другого;

10) попытайтесь изменить мнение или поведение других, апеллируя к благородным мотивам;

11) драматизируйте свои идеи (пусть они будут не только наглядны, но и близки по настроениям другому);

12) каждый удачливый человек любит игру, это – способ проявления своего достоинства, поэтому, если вы хотите привлечь на свою точку зрения человека остроумного, то бросьте перчатку вызова.

Эти и другие подобные правила (у самого Карнеги, кроме приведенных, имеются еще «правила» завоевания симпатии, общения с подчиненными и правила «игры» в семейной жизни) формулируются как стратегические приемы, направленные на выполнение некоторой общей, более или менее конкретной цели. То, как могли бы выглядеть тактические приемы осуществления этих стратегий, у Карнеги можно извлечь только из примеров. Многие из того, что связано с этими стратегиями и с тактикой, формулируется как правила использования языка. К таким правилам тактики можно отнести «правила игры» в диалог у П. Грайса. Они формулируются как **«максимы»** и разбиваются на четыре группы, носящие названия в соответствии с кантовской терминологией: количество, качество, отношение и образ действия.

К категории **количества** относятся следующие максимы:

1) вклад в разговор должен быть в той степени информативен, какая требуется в реальных целях общения;

2) этот вклад не должен быть более информативен, чем требуется.

К категории **качества** относится одна **супермаксима**: «Старайся сделать так, чтобы твой вклад в разговор соответствовал истине», – и две следующих максимы:

1) не говори того, что ты сам считаешь ложью;

2) не говори того, о чем у тебя нет достаточных доводов.

К категории **отношения** относятся только одна максима: «Говори по существу».

И, наконец, к категории **образа действия** относятся максимы относительно того, как, а не что должно сообщаться. Сюда относится одна супермаксима: «Выражайся ясно» – и несколько максим, список которых может быть продолжен:

1) избегай неясности выражения;

2) избегай неоднозначности выражения;

3) будь краток;

4) следуй определенному порядку изложения.

Следование максимам связано с большей или меньшей степенью удачности общения. Поэтому к их числу должны быть отнесены, по мнению П. Грайса, еще и такие виды максим, которые можно назвать эстетическими, социальными, моральными и тому подобными, – например: «Будь вежлив».

Несоблюдение этих максим, одной или нескольких, возможно:

а) втихую и незаметным образом, не демонстративно;

б) демонстративно, когда говорят, например, что некоторая максима не может быть выполнена по той или иной причине (например, фразой

«К сожалению, я не имею права ничего больше по этому поводу сообщить»);

в) в силу того, что в конкретных обстоятельствах какие-то две максимы оказываются совместно невыполнимыми: например, если говорящих не имеет достаточных данных о том, о чем он должен высказаться, он не может соблюсти первую максиму количества, не нарушив вторую максиму качества;

г) сознательно, высказав свое ироническое отношение к ней.

Изучение указанных принципов ведения разговора имеет не только синхронный аспект, но и диахронический и типологический – это, например, сопоставление социальных и национальных правил общения–.

При подходе к тексту как к выражению, выполняющему определенный стратегический замысел, можно сказать, что интерпретация содержит:

1) описание круга стратегий, на выполнение которых он направлен, и

2) оценку степени удачности использования текста при осуществлении каждой такой конкретной стратегии в определенных условиях.

Связность текста устанавливается по этой оценке.

Интерпретация художественного текста в аспекте мотивированности языковой формы текста

Автор Ст. Писахов, Яблоней цвел.

Главный персонаж сказок Писахова – Сеня Малина, выдумщик и фантазер, потешающий деревню своими байками. В одной из них он представил себя яблоней, одаривающей плодами односельчан. Текст сказки Писахова

Яблоней цвел квалифицируется как «светлый», обладающий высокой степенью мотивированности и не требующий усилий для понимания. Однако о каком понимании следует в данном случае говорить? Декодирование текста и освоение содержания не требует усилий, но автор названием сказки направляет мысль читателя, указывая на актуальность следующего контекста:

Хорошо дружить с ветром, хорошо и с дождем дружбу вести.
[...]

Я дождику во встречу руки раскинул и свое слово сказал:

– Любимый дружок, сегодня я никакую деревянность в рост пускать не буду, я сам расти хочу.

Дождик перестал по сторонам разливаться, а весь на меня, и не то что брызгал аль обдавал, а всего меня обнял, пригладил, буди в обнову одел. Я от ласки такой весь согрелся внутрих, а сверху в прохладной свежести себя чувствую. Стал я на огороде с краю да у дорожного краю босыми ногами в мягку землю.

Чую, в рост пошел! Ноги корнями, руки ветвями... Стою, силу набираю да придумываю, чем расти, чем цвести?

...Придумал стать яблоней. На мне ветки кружевятся, листики разворачиваются.

Я плечами повел и зацвел. Цветом яблонным [Писахов 1979: 76–78].

Контекст совмещает реальную ситуацию (дождь идет, дерево растет) и ирреальную (дерево – это человек). Наличие ирреальной ситуации требует, как представляется, размышлений. В сказке Яблоней цвел творческое воображение Писахова создает образ человека-дерева. Для понимания «сути дела» необходимо обратиться к онтологическому аспекту содержания текста. Онтологический аспект бытия моделируется оппозицией имманентное – трансцендентное; принцип трансцендентности связывает реальный мир с потусторонними мирами, отражает

мистическое и теософское понимание космоса и человека, а способность представить себя деревом или даже желание помыслить об этом могут свидетельствовать о наличии проформы интуитивного отношения к жизни [Юнг 2001]. В качестве имманентных сущностей в тексте присутствуют дождь, яблоня и я Сени Малины. Трансцендентность реализуется в фантазиях Сени Малины: с дождем дружит, яблоней растет. Он живет в особом, им созданном мире, однако мир Малины не отделим от того, что был прояснен для наших предков в их магическом сознании: человек как микрокосм связан с центром мироздания. В воззрениях древнего человека и в эзотерических учениях мужчина представляется символом Вселенной, микрокосмом ее антропоморфной модели, приравниваясь к Мировому дереву [Маковский 1996: 385–387]. Сказанное объясняет тот факт, что у разных народов существуют фольклорные тексты о превращении человека в дерево. И дождь, и яблоня выполняют в тексте амбивалентную функцию, являясь как имманентными, так и трансцендентными сущностями. Как трансцендентная сущность дождь символизирует жизненную силу, проливающуюся с неба как благословение Бога [Трессидер 1999: 301]. Символика яблони может рассматриваться в трех аспектах – дерево, собственно яблоня и плоды этого дерева. Символика дерева определяется его свойствами: «вертикальным ростом, долговечностью, структурой самого дерева, плодоношением» [Энциклопедия символики и геральдики]. Яблоня – одно из древнейших плодовых деревьев; в славянской культуре это символ плодородия, здоровья, любви, красоты. Яблоко имеет множество символических значений; в христианской традиции яблоко символизирует искушение, но также вечность, цельность, дитя, бессмертие [Энциклопедия символики и геральдики]. Погружение в фантазии Сени Малины обнаруживает глубинные, архетипические смыслы, а распрямление идеальных реальностей требует обращения к специальным знаниям.

ТЕМА 4. СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДРАМЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.

ПЛАН:

1. Направления в литературе драмы второй половины XX века.

2. Интерпретация работ А.В. Вампилова.

3. Литература русской эмиграции: «первая волна» «Первая волна»: 1918-1940 гг.

Литература:

1. Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2017

3. Мещеряков В.П., Козлов А.С., Кубарева Н.П., Сербул М.Н. ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ 3-е изд., пер. и доп. Учебник для академического бакалавриата [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.biblio-online.ru/viewer/vvedenie-vliteraturovedenie-osnovy-teorii-literatury-431991#page/1>

4. Козлов А. Е. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. БИОГРАФИЯ ПИСАТЕЛЯ. Учебное пособие для академического бакалавриата [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.biblio-online.ru/viewer/literaturovedeniebiografiya-pisatelya-430025#page/1> (07.08.2020).

5. Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С.11.

6. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

7. Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец СС – начало ССІ века) : Уч.-метод. пособие: Для студентов специальности 1 21 05 02 Русская филология.. Мн.: БГУ, 2003.. 70 с.

Направления в литературе драмы второй половины XX века.

Как известно, художественное сознание эпохи претворяется в ее поэтике, имеющей свою иерархию поэтологических категорий. Среди них «особенно важными, особенно репрезентативными, с точки зрения эволюции художественных средств литературы, представляются категории стиля, жанра и автора, каждая из

которых доминирует на разных этапах словесного творчества». В современном литературоведении проблемы поэтики исследуются весьма интенсивно, однако до сих пор нет четкого определения этого понятия. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона дает формулировку поэтики как «науки, которая изучает поэтическую деятельность, ее проявления, формы и виды». Краткая литературная энциклопедия подчеркивает, что «это наука о строении литературного произведения и системе эстетических средств, в них используемых». В работах, специально посвященных этой проблеме, одни исследователи считают, что поэтика – это наука о формах, видах, средствах и способах организации произведения. Другие приходят к выводу, что поэтику составляют законы, правила и нормы построения художественного смысла произведения, третьи подчеркивают, что это не только нормативная наука о поэтической технике произведения, но «эстетика и теория поэтического искусства», четвертые отождествляют поэтику с теорией литературы. Сегодня мы можем говорить о поэтологии, выделяя в ней различные типы поэтик: историческую (А.Веселовский, В.М.Жирмунский, О.Фрейденберг, М.Бахтин, С.Д.Балухатый, В.Я.Пропп, С.Я.Аверинцев, М.Л.Гаспаров, М.Л.Андреев, А.В.Михайлов и др.), семантическую (М.Поляков), морфологическую (Г.Мюллер, Э.Штайгер), структуральную (Ю.М.Лотман, К.Леви-Стросс, Р.Барт, Ц.Тодорова, А.Греймас, П.А.Руднев, Я.Мукаржовский), генеративную (А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов), не исключая теоретической, нормативной и общей поэтики. В теоретико-прикладном плане поэтика приобрела универсальный характер. Исследователи говорят о поэтике отдельного произведения, автора, художественной системы, жанра, сюжета, стиля и т.д. Известны работы по поэтике сюжета (О.Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра»), поэтике сказки (Я.Пропп «Морфология сказки»), поэтике романа (М.Бахтин «Проблемы поэтики Достоевского», Н. Рымарь «Поэтика романа») и др. Наличие разных типов поэтик свидетельствует о продуктивности научной мысли, методологии и методике научных исследований.

Необходимость освещения исторической поэтики диктуется еще и тем, что существенные качества, заложенные в приемах драмы, постигаются не в статике, а в динамике. Аристотель,

говоря о контурах общей модели жанра, выделял три его плана: план содержания, план структуры и план восприятия. В данном случае нас интересуют два плана, так как они важны при рассмотрении поэтики жанра. План содержания отражает жанр на семантическом уровне, а план структуры – на морфологическом. Между ними существует определенная взаимосвязь. В силу этого возникает необходимость рассматривать поэтику драмы, учитывая художественную целостность произведения, на семантическом уровне (идейно-ценностная ориентация), морфологическом (системно-структурная организация) и историческом (социально-культурный контекст). Семантический и морфологический уровни тесно взаимосвязаны, так как идейно-ценностная ориентация драмы обусловлена ее морфологией. Оба этих уровня недостаточны для того, чтобы выявить характерные, типологические черты, свойственные драме в ее историческом процессе. Вот почему рассматривать поэтику драмы необходимо не только в синхронном плане (произведение как статическое явление), но и в диахронном (историческом развитии). В драме, как и в любом жанре, возникает сложная система отношений между «смысловым» (семантическим) уровнем и компонентами художественной структуры, которые взаимоподчинены и взаимообусловлены. Выяснение «взаимоотношений» междуразличными уровнями драмы является важным в осмыслении поэтики, ибо ее цель исследование законов внутренней организации произведения, заставляющих понять то, что формирует его художественную структуру и семантику. Драма как жанр аккумулирует в себе те черты, которые характерны драме как роду. С одной стороны, это жанровая конвенция, «система установок», существующая в нашем сознании, в сознании драматурга, когда ту или иную пьесу, мы воспринимаем под жанровым углом драмы. С другой стороны. это нормативность жанра, которая несет в себе генетический жанровый код, сложившийся в драматургической практике. Однако это представление дает универсальную «модель» драмы (метадрамы), что отличает ее от других жанров драматического рода, например, трагедии. В драматургии эта «модель жанра» не встречается в «чистом виде», ибо это абстракция, которая становится плотью драмы лишь в творчестве драматурга. Сам жанровый

подзаголовок «драма» тоже универсален, ибо это «каркас» жанра, который под пером автора предстает в виде психологической или философской драмы, драмы абсурда или драмы исторической, обретая свою «конкретную» жанровую специфику. То есть в практике драматургии драма существует как система жанровых разновидностей. Драматическая телеология проявляет себя на *семантическом уровне*, который отражает структуру идейно-эмоционального плана драмы, создает концепцию «художественной модели» произведения. Главную роль здесь играет текст, представляющий специфическую игру художественных кодов. Художественный текст отражает «механизм» правил и приемов, реализованных в определенном семантическом поле пьесы, детерминированном темой, жанром и идеей автора. Семантическое поле, образующее художественный смысл пьесы, формируется в процессе сложного взаимодействия языка, как «строительного материала», и художественного образа, как «модели мира», отраженного в пьесе. При этом вымышленный, художественно деформированный мир экстраполирован на действительность и мотивирован творческой личностью драматурга, его субъективной позицией. Жанр как конкретная форма существования драмы предусматривает жанровый охват материала, позицию драматурга, словесный строй и диалогическую форму изложения. Логика драматической конструкции предусматривает своеобразную логику драматического мышления, приемов и средств, способствующих подать материал в жанровом ключе драмы. Для этого необходимы два условия: во-первых, драматург должен найти такое событие, которое бы послужило сюжетом для драмы, а во-вторых, увидеть его «глазами жанра». Драматург моделирует «художественную действительность» согласно жанра, в котором аксиологическая и морфологическая стороны взаимно пересекаются, создавая художественную целостность. Он создает особый замкнутый в себе предметно-пластический мир (художественный образ мира), который выступает носителем его видения, понимания и оценки социальных и психологических процессов действительности. Организация драматургического текста направлена на создание «свернутой картины мира», которая трансформируется в художественной структуре произведения, что

отражает ее морфологический уровень (системно-структурный), демонстрирующий внутреннюю динамику драмы, законы ее существования. Дrame присуща двойственная проекция жанровой структуры (сюжет и канва), в которой внешнее (сюжетное действие) пересекается с внутренним (канвой), интенсифицируя основное значение, смысл драмы. В ней создается замкнутый мир, свой универсум, проявляющий себя в сюжете, в основу которого положена жизненная ситуация драматического характера, своя система отношений между персонажами, своя схема их поведения. Художественная структура драмы органически связана с ее композицией. С.Балухатый считал, что драма является пересечением трех типов композиции: диалогической, драматической, сюжетной. Драматическая отражает форму сюжета (экспозиция – нарастание действия конфликт – разрешение). Композиция диалогическая демонстрирует систему речевой организации пьесы. Что касается сюжетной композиции, то она иллюстрирует цепь фактов и событий драмы. Все они находят свое выражение в сложном взаимоотношении между канвой и сюжетом. Учитывая тот факт, что идейная субструктура пьесы шире поверхностного слоя событий, описываемых в ней, она соотносится с двумя уровнями, аккумулирующих в семантическом единстве. Обратимся непосредственно к сюжетосложению драмы, его особенностям. Художественная структура драмы органически связана с ее композицией, с техникой изложения, т.е. развертывания ее сюжета. Вот почему важной особенностью поэтики драмы является организация драматического действия. Действие «праксис» (Аристотель) – поступление (поступательное движение событий). Драма начинается там, где действие становится поступком. ПОСТУП-ОК образуется от поступи. Это способ хождения - прохождения некоего пути, движение вперед. Выделяют два типа действия: традиционный (гегелевский) – внешне волевой и волевой (ибсеновский), демонстрирующей динамику мыслей и чувств персонажей, столкновение их идеалов. «Ибсеновский» тип действия базируется не на поступках героев, а на идеологическом столкновении между ними, внутренней переоценке ценностей, что создает особый драматизм действия. Такой тип действия свойственен пьесам А.П.Чехова. И в то же время действие

раскрывает сюжет судьбы и во многих пьесах строится на поступках героев. Вот почему оно является жанрообразующим фактором драмы.

Исходя из того, что драматический сюжет не просто цепь событий, а система отношений между персонажами, реализованная в действии как драматическая борьба, в ней с нормативной точки зрения существуют свои принципы и приемы, которые стали типичными для этого жанра. В композиционной структуре драмы, как правило, присутствует экспозиция (протазис), которая является своеобразным «прологом», подготавливающим завязку драматического действия. Она играет роль сюжетного узла, экспонирующего дальнейшее развитие действия и не всегда соблюдающего хронологию времени и событий. Завязка не только мотивируется сюжетом, но она сама мотивирует его развертывание, а так же содержит в себе «зерно драматизма», которое находит свое дальнейшее развитие в действии пьесы и обуславливает ее напряжение. Зачастую в драме кульминация совпадает с развязкой действия, что придает ей особую «драматичность». Завязка в драме, как правило, интригующая, она, как «клубок ниток» тянет за собой действие, ведя его к финалу. В кульминации усложняются и затягиваются все узлы пьесы, накалившиеся страсти достигают своего апогея, становится ясным, кто прав, а кто виноват. В развязке (эпитазисе) расставляются последние акценты. Наступает финал. Однако не всегда финал демонстрирует завершенность событий. Очень часто он остается открытым, что было присуще пьесам А.П. Чехова. Эффект «незавершенной» развязки обусловлен идейно-художественной концепцией пьесы, смысловой центр в данном случае переносится с факта на отношение к тому, что изображено. Открытый финал не говорит о том, что драма не завершена, ибо законченность пьесы определяется ее изложением и композицией, целостным смысловым единством.

Три фазы (завязка, кульминация, развязка) – ядро Аристотелевской формы драматического произведения – не всегда присущи структуре современной драмы. Пространственно-временное единство действия порой «растягивается» и не делится на действия и акты. фликта Гегель связывал с идейностью драмы. В действии раскрываются столкновения героев с событиями, их

взаимосвязь с обстоятельствами. Не случайно Аристотель и Гегель считали действие основой построения драмы. Действие демонстрирует характеры, противоречия общего и личного, оно связано с коллизией. Действие и конфликт тесно взаимосвязаны, ибо действие. конфликт в развитии, а конфликт. источник действия, его пружина. В нем ярко проявляется проблематика пьесы, авторская оценка характеров. Конфликт организует все компоненты драмы, их взаимодействие, объективно проявляется в развитии сюжета. Он показывает борьбу сквозного и контрсквозного действия внутри характеров. В действии драмы специфическим образом отражается действительность. Учение Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии важно в понимании конфликта. Сверхзадача – это авторская идейно-художественная концепция пьесы, которая выражается в сквозном действии. лейтмотиве, проходящем через все произведение, его подводное течение. Существует типология структуры драматического конфликта: " герой. герой (автор и зритель на одной стороне); " герой. зрительный зал (положительный герой в зале, а не на сцене); " герой. среда (автор и зрительный зал являются наблюдателями). Безусловно, подобное деление относительно. Так как сюжет драмы отражает отношения персонажей и их поступки, то ключевым компонентом в нем являются герои(жанровые маркеры), способы изображения которых имеют свои особенности, обусловленные жанром, его внутренней структурой. Мастерство драматурга и проявляется в «лепке» характеров. Так, Г.Ибсен трижды переписывал пьесу. Первый вариант: я знаю персонажей не лучше, чем попутчиков в поезде; второй вариант: прожил с персонажем бок о бок один месяц; третий вариант: знаю о них всё.

Итак, единство действия в драме обусловлено внутренним центром сюжетного ядра, а целостность ее художественного смысла выражается при помощи частей (акты, действия, сцены), составляющих ее структуру. Таким образом, жанр драмы как формы осмысления мира следует рассматривать на семантическом уровне (план содержания), который включает жанровые доминанты (тип персонажа, тип конфликта) и жанрообразующие факторы (традиция жанра, художественный метод, авторская индивидуальность) и морфологическом уровне (план формы),

включающем сюжетосложение, индивидуальность драматурга, традицию, художественный метод и интонационно-речевую организацию пьесы. При этом художественный метод и авторская индивидуальность выступают изменчивыми признаками жанра, так как драматург искажает схему жанра, взятую за норму, наполняя ее своим видением мира.

Драма конца и начала XX века

Драма конца и начала 20 века: общие тенденции и закономерности. Эстетика «новой драмы» (неаристотелевской): тяготение к трагическому, новая концепция личности, новый тип конфликта, трагизм повседневности, безысходность, моральная победа духа, ослабление драматического действия, авторская позиция и др. Трагедия социального отчуждения (Чехов, Ибсен). Поэтика чеховской драмы (подводное течение; трагическая грусть и безнадежность; открытый финал; конфликт внутри человека; герои ищут спасения, но круг замкнут; сцена жизни и бытующая на ней судьба; недосказанность; парадокс поступков; линия логики жизни разорвана и др.) и ее традиции в драматургии конца XX века. Чехов и Беккет. Чехов и Ибсен. Трагизм одиночества в пьесах Л.Андреева. Панпсихизм. Уход в подсознание. Диалектика гибнувшей души. Синтез подводного течения, лирического самовыражения, эпической тенденции отчуждения как особенность «новой драмы» начала XX века. Общее в драме конца и начала XX века: многоуровневый подтекст, философское наполнение, неопределенный финал, рефлексия героя, трагизм повседневности, безнадежность, недосказанность, абсурдность бытия и др.

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМА И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАМЕТРЫ Социокультурная ситуация и историко-литературные факторы конца XX – начала XXI века. Смена поколений. Творчество «драматургов-традиционалистов», представителей «новой волны» и «новой драмы». Их преемственность. Художественный диапазон драмы, ее эстетические поиски. «Женская драматургия» (Л.Петрушевская, Н.Садур, Л.Разумовская, М.Арбатова, Е.Гремина, О.Михайлова, Н.Птушкина, К.Драгунская, О.Мухина и др.). Традиционная и авангардная драма. Эстетика «новой драмы». Ведущие темы современной драматургии («человек и новое общество», тема

любви и взаимоотношений между мужчиной и женщиной и др.). Типология героя («социально-экзистенциальный», «социально-онтологический», «асоциальный герой», «маргинальный герой», «маленький человек», «простой человек», «герой-жертва», «герой-симулякр» и др.). Социально-психологические и нравственные коллизии (М.Арбатова, Л.Разумовская, А.Галин, Л.Зорин, С.Алешин, А.Слаповский, М.Курочкин и др.), проблема выбора и выживания, поиски себя в этом мире. Духовная и реальная нищета, жестокость нравов (Н.Коляда, В. Сигарев, А. Сеплярский и др.). Эсхатологические мотивы, ощущение катастрофы и конца (К.Драгунская, Е.Гремина, Н.Садур и др.). Историческая тема в современной драме (Э.Радзинский, Е.Гремина, Г.Горин и др.). Жанровый диапазон современной драматургии. Тенденция к интерактивности драмы и комедии, драмы и трагикомедии. Диффузные и бинарные жанры. Жанровые разновидности драмы. Драма абсурда («Опять двадцать пять» Л.Петрушевской, «Opusmixtum: Смешанная кладка» М. Курочкина). Популярность римейка («Смерть Ильи Ильича» М. Угарова (по роману А. И. Гончарова «Обломов»), «Возвращение из Мертвого дома» Н. Громовой (по Достоевскому), «На доньшке» И. Шприца (по пьесе М. Горького «На дне»), «Вишневый садик» А. Слаповского (по пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад»), «Без царя в голове» П. Грушко (по мотивам «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина), «Мистификация» (по Н. Гоголю), «Зовите Печориным» (по М. Лермонтову) Н. Садур, «...Чума на оба ваши дома!» (по мотивам пьесы У. Шекспира «Ромео и Джульетта») Г. Горина, «Ещё раз о голом короле» (по мотивам произведений Г. Х. Андерсена и Е. Шварца) и «Рассказы Чумного города» (по мотивам произведений Д. Боккаччо) Л. Филатова. Популярность римейка (Л.Филатов, М.Угаров, Н.Садур, Г.Горин, А.Слаповский и др.). Стилиевые течения современной драмы (реалистическое, модернистское, постмодернистское). Экспериментальный характер современной драмы. Постановка пьес в театрах России, Беларуси и за рубежом. Премии за творческие успехи в драматургии: «Букер», «Антибукер», «Триумф».

ПОЭТИКА РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ Обновление эстетики драмы в русле реалистической традиции (А.Галин, Г.Горин, Л.Зорин, Н.Коляда, Е.Гремина, Н.Птушкина,

Л.Разумовская, К. Драгунская и др.). Новые тенденции (новые герои и конфликты, новый язык). Повседневный быт и фантасмагория. Жестокая реальность и «чернуха». «Социально-экзистенциальный герой» и модель его поведения («Уйди-уйди» Н.Коляды, «Братья и Лиза» А. Казанцева, «Московское гнездо» Л.Зорина, «Русская народная почта» О.Богаева, «Русскими буквами» К. Драгунской и др.). «Маргинальный герой «как тип «социально-экзистенциального героя» (у К.Драгунской. маргиналы элитные, у А. Галина. интеллигентско-мещанские, у С. Лобозерова. маргиналы аграрные, у Н.Коляды. «маленький человек-маргинал». Тип «социально-онтологического» героя - «маленький человек» и его менталитет (пьесы Н.Коляды). Просто «обыкновенный человек», «асоциальный герой» (пьесы Н.Птушкиной, Р. Белецкого «Роман Романа», М. Арбатовой «По дороге к себе», А.Яхонтова «Койка»). «Герой-жертва» социальной действительности («Пластилин» В. Сигарева).

Поэтика постмодернистской драмы. «Условная безусловность» художественного пространства и его метафоризация. “Немотивированный” (Ортега- и -Гассет) тип моделирования художественной условности.. Сочетание реального и виртуального, их взаимодействие в рамках художественного пространства пьесы. Конструкция игровых отношений (А.Слаповский «Пьеса № 27», П.Гладилин «Другой человек», О.Михайлова «Русский сон» и др.). Монологизация художественной структуры, ее трансформация в «поток сознания» (Е.Гришковец «Одновременно», «Как я съел собаку»). Пьесы-прозы (“Красивая жизнь” В. Пьесуха, “День русского едока” В. Сорокина). «Материализация» сферы бессознательного («Ночной пришелец, или Свадьба с незнакомцем» Ю.Мамлеева). Сюрреалистические тенденции. Хронотоп модернистской драмы (замкнутость художественного пространства («Планета» Е. Гришковца); пространство снареальности («Стрелец» О. Михайловой), быта-фантасмагории («Ехай!» Н.Садур) дискретного времени («Голуби» М. Угарова). Ослабленность драматического действия, его “размытость. Специфика «открытого финал». Эпизация ремарки и ее функциональность (О.Михайлова, М.Угаров).

Драма — один из трёх родов литературы, наряду с эпосом и лирикой, принадлежит одновременно двум видам искусства: литературе и театру. Предназначенная для игры на сцене, драма от эпоса и лирики формально отличается тем, что текст в ней представлен в виде реплик персонажей и авторских ремарок, как правило, разбит на действия и явления.

Сведения о драматургах.

Арбатова Мария Ивановна — драматург и прозаик. Автор пьес «Завистник»(1979), «Уравнение с двумя известными»(1982), «Анкета для родителей»(1984), «Виктория Васильевна глазами посторонних» (1985), «Сны на берегу Днепра» (1985), «Алексеев и тени»(1987), «Сейшен в коммуналке» (1988), «Дранг нах вестен» (1993), «По дороге к себе» (1994), «Взятие Бастилии»(1996), «Пробное интервью на тему свободы»(1999). Представитель феминистского направления в драматургии 1980 – 90-х гг. Анализирует положение русской женщины в современном обществе, дает свою модель женщины и мужчины, раскрывает стратегии их социального поведения.

Богаев Олег – драматург. Ученик Н.Коляды. За пьесу «Русская народная почта» в 1997 году получил Литературную премию «Антибукер» (поставлена в Театре Олега Табакова., режиссер К. Гинкас). Автор пьес «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги» (1998), «Страшный суП, или Продолжение преследует» (2000). Пьесы переведены на немецкий, сербский и другие языки. О. Богаев — представитель «новой драмы». Поэтика его пьес отражает модернистские и постмодернистские тенденции современной драматургии.

Горин Григорий Израилевич (настоящая фамилия Офштейн, 1940-2000) — драматург, прозаик, сценарист. В 1966 году вместе с А. Аркановым написал комедию «На всю Европу», в 1973 г. — «Маленькие комедии большого дома». В дальнейшем соавторами Г. Горина выступали В. Войнович, А. Хайт, Э. Рязанов. В 1970– 80-е годы у Горина вышло несколько сборников «авторских» пьес и рассказов. Среди наиболее известных пьес этого периода: «...Забыть Герострата!», «Тиль», «Поминальная молитва», «Кин IV». Вместе с М. Захаровым Г. Горин работал над созданием спектаклей и фильмов «Дом, который построил Свифт», «Тот самый Мюнхгаузен», «Формула любви». В 90-е годы им

написаны пьесы «СчастливецНесчастливец», «...Чума на оба ваши дома», «Королевские игры» (поставлена в театре Ленком, режиссер М. Захаров), «Шут Балакирев». Римейк «...Чума на оба ваши дома!» (1994) написан как продолжение «Ромео и Джульетты» У. Шекспира (поставлен в театре им. В. Маяковского, реж. Т. Ахрамкова). Гришковец Евгений. драматург, актер и режиссер. Представитель поколения 90-х годов. В 1991 г. создал театр «Ложа», в котором ставил спектакли и играл как актер. В 1999 году удостоин премии «Антибукер» за наброски к пьесам «Зима» и «Записки русского путешественника». В 2000 году получил «Золотую маску» в двух номинациях («Новация» и «Приз критики») за спектакль «Как я съел собаку». В декабре 2000 года стал лауреатом Национальной премии «Триумф». В пьесах «Как я съел собаку» и «ОдноврЕмЕнно» автор играет сам. «Записки русского путешественника» и «Зима» с успехом идут в московских театрах. Новая пьеса «Город» поставлена в Риге и Москве. Последние спектакли. «Дредноуты» и «По По», «Планета». вызвали неоднозначную оценку критики. Участвовал во многих международных театральных фестивалях. Представитель «нового сентиментального театра» и экспериментальной драмы.

Коляда Николай Владимирович — драматург. Написал более 40 пьес. Пришел в драматургию в 1980-е годы, опубликовав пьесы «Мурлин Мурло», «Рогатка», «Канотье», которые принесли ему известность. В 1990-е годы написаны «Полонез Огиньского» (1994), «Мы едем, едем, едем в далекие края...» (1995), «Персидская сирень» (1995), «Театральный роман-с» (1996), «Зануда» (1997), «Куриная слепота» (1997), «Попугай и веники» (1998), «Дураков по росту строят» (1998), «Родимое пятно» (1999), «Уйди-уйди» (1999), Тутанхамон (2001).. Пьесы Н. Коляды поставлены в театрах России, Германии, Италии, США, Англии, Швеции, Югославии, Австралии и других стран. В них отражены социальные и духовные процессы жизни российского общества конца 1980 – 90-х годов.

Драма после второй мировой войны: лирическая мелодрама («Варшавская мелодия» Леонида Зорина, Александр Володин «Пять вечеров») – сужение художественного времени и пространства; отказ от социально значимой проблематики; автор

сосредоточен на проблемах смысла и способа человеческого существования; отказ от счастливых финалов.

Направлений несколько. Самое известное – *производственная драма*: Игнатий Дворецкий «Человек со стороны», Бокарев «Сталевары», Александр Гельман «Протокол одного заседания» (экранизация Панфилова «Премия»). Протокол одного заседания парткома. Квартальную премию выписывают бригаде, а бригада вся приходит и отказывается. Рабочие говорят, что они не выполнили план и хотят работать честно. Проблема ответственности каждого человека за то, что происходит в этом мире. Нет простых людей. В этом примерно и была суть производственной драматургии. Кухонная демократия – обсуждения смелые на кухнях, но не в других местах. Серьезные социальные проблемы оказались предметом публичного обсуждения. Сигнал, что может начаться подлинная демократия. Особенности:

1. Но все пьесы имели только публицистический характер
2. Исключали семейные коллизии
3. Драматургия такая жестко ограничивала представление о художественном пространстве, то есть события происходили в помещениях для официальных собраний, в кабинетах начальников.
4. Возведение частного случая до необоснованных обобщений – самый большой недостаток. Один случай превращался в якобы типичность, хотя это не так.

Эта драматургия была шагом к теории бесконфликтности.

Второе направление – лирическая мелодрама. Александр Володин – ленинградский драматург. Его классика «Пять вечеров». В Молодежном театре на Фонтанке идут его постановки. Леонид Зорин «Варшавская мелодия» в Александринском театре. Особенности:

1. Сужение пространства и сужение времени. В «Пять вечеров» все происходит в коммунальной квартире
2. Отказ от социально значимой проблематики. Володин произнес: «Мы отказываемся от казенщины»
3. Ставили вопросы о смысле человеческой жизни и о способе человеческого существования
4. Отказ от счастливых финалов. Это был прямой вызов теории бесконфликтности.

Третье направление – военная драматургия. Открытие – Виктор Розов «Вечно живые» (1956). Это пьеса о войне, написанная в русле военной прозы. Ни одного выстрела. О событиях в тылу. О любви, ожидании, верности. Война была выиграна усилием воли огромного кол-ва людей, объединившегося фантастическим стремлением к победе.

Четвертое направление – сатирическая драма. Советская сатира – Шукшин. Пьеса «Энергичные люди». Энергичные люди – чичиковы советской эпохи.

Анализ одного произведения: Александр Валентинович Вампилов (1937-1972). Любит Гоголя, Чехова. Был однокурсником Валентина Распутина. Историко-филологический факультет Иркутского университета. Вампилов написал 10 юмористических рассказов. За ним закрепилась слава юмориста. Потом «Провинциальные анекдоты» у него были. Все стали считать, что он драматург-сатирик. Сам он был глубоко трагической фигурой. Был талантливым и невероятно гордым. Примерно такая же аура, которой сейчас обладает Захар Прилепин. В каждом городе России ставят пьесы Вампилова. Он трагически погиб на Байкале с частыми наездами на Москву. Поехал на рыбалку с товарищем на Байкал. Лодка перевернулась в ледяной воде. Товарищ держался за края лодки и звал на помощь. А Вампилов не любил звать на помощь, ибо борец, стал плыть до берега, и у него свело ноги судорогой, и он при всех умер. Он считал, что каждый должен выбираться сам. Индивидуальность его как драматурга:

1. В его пьесах всегда случай, пустяк, стечение обстоятельств становится самым драматическим моментом в жизни человека. Ситуация-испытание.

2. Человек Вампилова – человек обыкновенный. Его герои, как правило, это герои российской глубинки. Он ввел понятие провинции. Напоминало чеховское понятие провинции. В то время московский снобизм имел масштабные размеры.

3. Вампилов умел в микросцене, в детали, в жесте, в коротком монологе, передать ощущение всей прежней жизни героя.

4. Большой жанровый диапазон: от лирико-комедийной сценки до трагикомедии

5. Принципиально новый образ автора. Его автор ироничен. Кто-то говорил, что в его авторе главное – доброта. Был добрым, но очень требовательным.

6. Работа с ремарками.

7. Ориентация на чеховскую лирическую и гоголевскую сатирическую традиции

Когда жизнь идет враздробь, надежда и человека только на самого себя. Вампилов был за таких людей. Которые могут противостоять всему миру. В чем ущербность сегодняшнего мира? Это один из вопросов Вампилова. «Провинциальные анекдоты». Анекдот – это не выдуманный, экстраординарный случай с парадоксальной концовкой. У Вампилова это анекдоты, сделанные на локальном материале в локальном пространстве. Главные герои – персонажи, немаркированные временем. «Двадцать минут с ангелом».

«Провинциальные анекдоты» — это две одноактные пьесы: «История с метранпажем» и «Двадцать минут с ангелом», которые были написаны Александром Вампиловым в начале шестидесятых годов, много раньше, чем объединены в «Провинциальные анекдоты», что произошло, вероятно, в первой половине 1968 года.

«Прошлым летом в Чулимске». Пьеса написана в начале 1971 года. Первый вариант создавался специально для Московского академического театра им. Вл. Маяковского, однако на сцене поставлен не был. Один из вариантов пьесы заканчивался самоубийством Валентины. Впервые опубликована в 1972 году в альманахе «Ангара» после гибели драматурга.

Первоначально Вампилов назвал пьесу «Валентина», однако название пришлось изменить, так как, пока произведение проходило утверждение цензурой, стала широко известна пьеса М. М. Рощина «Валентин и Валентина», написанная позднее. Название было изменено на «Лето красное — июнь, июль, август...», но в свой первый однотомник Вампилов включил пьесу под рабочим названием «Прошлым летом в Чулимске» и, после смерти автора, оно стало окончательным.

Сюжет: Действие происходит в таёжном райцентре. Главная героиня, Валентина, работает в местной чайной. Она влюблена в следователя Шаманова. Он «городской» и «далеко бы пошёл, если бы не сваял дурака»: решил во что бы то ни стало добиться

справедливости и засудить сына высокопоставленного чиновника, сбившего человека, однако потерпел поражение и буквально сбежал в Чулимск. Он чувствует себя раздавленным жизнью и мечтает только о пенсии.

Поначалу Шаманов не обращает внимания на Валентину, но внезапно проявляет к ней интерес: сначала он пытается понять, зачем она всё время чинит палисадник, который раз за разом ломают посетители чайной, а позже вдруг осознаёт, что она напоминает ему первую любовь — и это словно пробуждает его к жизни. На признание Валентины Шаманов сначала отвечает сухо, однако, узнав, что её добивается сын буфетчицы Павел, требует, чтобы тот оставил её в покое. Любовный конфликт осложняется вмешательством бухгалтера Мечёткина, который по совету Кашкиной, имеющей виды на Шаманова, сватается к Валентине и получает одобрение ее отца.

Павел (его мать — Анна Васильевна Хорошая, буфетчица) зовёт Валентину на танцы, она отказывается, но, услышав, как Павел ссорится с матерью (та буквально выгоняет его из дому), из жалости соглашается пойти с ним. Они возвращаются поздно ночью, отцу Валентина говорит, что была с Мечёткиным и просит, чтобы ни Павел, ни Шаманов к ней «больше не вязались».

Для понимания символического значения образа Валентины важен образ палисадника, за которым она ухаживает. Никто, кроме Шаманова, не обходит его стороной. Все идут напрямую. Даже следователь говорит, что чинить заборчик — бесполезный труд: его тут же сломают, так как сложившиеся нравы не переделать. В финале Валентина все-таки продолжает укреплять доски в ограде палисадника. Ей помогает Еремеев, так и не получивший желанную пенсию, так как у него нет соответствующих справок. А Шаманов, который уехал когда-то из города, не добившись справедливого решения в судебном деле, хочет выступить в суде. Любовь Валентины помогла ему поверить в себя и изменить свое отношение к жизни. До этого он был чем-то похож на во всем разочаровавшегося Зилова (героя пьесы А. Вампилова «Утиная охота»), все мечтал выйти на пенсию. Теперь Шаманов понимает, что только он может остановить безнаказанность. Если следователь не выступит в суде, то люди, подобные Пашке, будут безнаказанно убивать и насиловать.

А.В. Вампилов показывает социальную среду, в которой живут героя пьесы. Из их разговоров мы узнаем, что до ближайшей танцплощадки надо идти пешком пять-семь километров. А в Дом культуры привозят один и тот же кинофильм. Молодежи в такой глуши нечем заняться. Старшие сестры Валентины, например, давно уехали в город, хотя и жизнь у них сложилась по-разному. Помигалов, торопясь выдать Валентину замуж, не только хочет материально устроить ее жизнь, но и боится, что она уедет вслед за сестрами в город. Помигалов по-своему любит дочь, но в то же время жизненная программа, которую он ей приготовил, состоит лишь из хозяйственных обязанностей и рабочих будней. Неслучайно отец так удивился, когда выяснил, что дочь ушла с кем-то на танцы.

При всей идейной наполненности сюжет пьесы выглядит несколько схематичным. Но это выглядит не как недостаток, а как желание автора подчеркнуть символическое содержание произведения. Неожиданно цельная и упрямая в своих душевных пристрастиях Валентина вдруг соглашается пойти с Павлом на танцы. Еще более непредсказуемым выглядит ее отказ Шаманову и желание покориться воле отца, хотя следователь готов остаться с ней («что бы ни случилось», как два раза заявляет он девушке). Очевидно, все эти сюжетные ходы должны подчеркнуть опять-таки основную идею пьесы: герои произведения вольны растоптать чувства Валентины, лишить ее счастья, но с непобедимым упорством она продолжает чинить ограду палисадника, которую они все по очереди ломают. И эта сцена становится в конце произведения своеобразным укором всем действующим лицам, которые молчаливо смотрят на героиню.

Литература русской эмиграции: «первая волна» «Первая волна»:1918-1940

Писатели «первой волны»: Ив.Бунин, К.Бальмонт, З.Гиппиус, Б.Зайцев, А.Куприн, А.Ремизов, И.Северянин, А.Толстой, Тэффи, И.Шмелев, Саша Черный, М.Цветаева, М.Алданов, Г.Адамович, Г.Иванов, В.Ходасевич.

Развитие русской зарубежной литературы в изгнании шло по разным направлениям:

-писатели старшего поколения исповедовали позицию "сохранения заветов"

- самоценность трагического опыта эмиграции признавалась младшим поколением (поэзия Г.Иванова, "парижской ноты"), появились писатели, ориентированные на западную традицию-«незамеченное поколение» (В.Набоков, Г.Газданов).

Старшее поколение: Ив.Бунин, Ив.Шмелев, А.Ремизов, А.Куприн, З.Гиппиус, Д.Мережковский, М.Осоргин. Литература "старших" представлена преимущественно прозой. В изгнании прозаиками старшего поколения создаются книги: "Жизнь Арсеньева", "Темные аллеи" Ив.Бунина; "Иисус Неизвестный" Д.Мережковского. А.Куприн выпускает два романа "Купол святого Исаакия Далматского и Юнкера", повесть "Колесо времени". Значительным литературным событием становится появление книги воспоминаний "Живые лица" З.Гиппиус.

Положение русской литературы в изгнании

Понятие «русское зарубежье» возникло и оформилось после Октябрьской революции 1917, когда Россию массово начали покидать беженцы. После 1917 из России выехало около 2-х миллионов человек. В центрах рассеяния – Берлине, Париже, Харбине – была сформирована «Россия в миниатюре», сохранившая все черты русского общества. За рубежом выходили русские газеты и журналы, были открыты школы и университеты. Но несмотря на сохранение первой волной эмиграции всех особенностей русского дореволюционного общества, положение беженцев было трагическим. В прошлом у них была потеря семьи, родины, социального статуса, рухнувший в небытие уклад, в настоящем – жестокая необходимость вживаться в чуждую действительность. Надежда на скорое возвращение не оправдалась, к середине 1920-х стало очевидно, что России не вернуть и в Россию не вернуться. Боль ностальгии сопровождалась необходимостью тяжелого физического труда, бытовой неустроенностью; большинство эмигрантов вынуждено было завербоваться на заводы «Рено» или, что считалось более привилегированным, освоить профессию таксиста.

Россию покинул цвет русской интеллигенции. Больше половины философов, писателей, художников были высланы из страны или эмигрировали. За пределами родины оказались религиозные философы Н.Бердяев, С.Булгаков, Н.Лосский, Л.Шестов, Л.Карсавин. Эмигрантами стали Ф.Шаляпин, И.Репин,

К.Коровин, известные актеры М.Чехов и И.Мозжухин, звезды балета Анна Павлова, Вацлав Нижинский, композиторы С.Рахманинов и И.Стравинский. Из числа известных писателей эмигрировали: Ив.Бунин, Ив.Шмелев, А.Аверченко, К.Бальмонт, З.Гиппиус, Дон-Аминадо, Б.Зайцев, А.Куприн, А.Ремизов, И.Северянин, А.Толстой, Тэффи, И.Шмелев, Саша Черный. Выехали за границу и молодые литераторы: М.Цветаева, М.Алданов, Г.Адамович, Г.Иванов, В.Ходасевич. Русская литература, откликнувшаяся на события революции и гражданской войны, запечатлевшая рухнувший в небытие дореволюционный уклад, оказывалась в эмиграции одним из духовных оплотов нации. Национальным праздником русской эмиграции стал день рождения Пушкина.

В то же время, в эмиграции литература была поставлена в неблагоприятные условия: отсутствие массового читателя, крушение социально-психологических устоев, бесприютность, нужда большинства писателей должны были неизбежно подорвать силы русской культуры. Но этого не произошло: с 1927 начинается расцвет русской зарубежной литературы, на русском языке создаются великие книги. В 1930 Бунин писал: «Упадка за последнее десятилетие, на мой взгляд, не произошло. Из видных писателей, как зарубежных, так и «советских», ни один, кажется, не утратил своего таланта, напротив, почти все окрепли, выросли. А, кроме того, здесь, за рубежом, появилось и несколько новых талантов, бесспорных по своим художественным качествам и весьма интересных в смысле влияния на них современности».

Утратив близких, родину, всякую опору в бытии, поддержку где бы то ни было, изгнанники из России получили взамен право творческой свободы. Это не свело литературный процесс к идеологическим спорам. Атмосферу эмигрантской литературы определяла не политическая или гражданская неподотчетность писателей, а многообразие свободных творческих поисков.

В новых непривычных условиях («Здесь нет ни стихии живого быта, ни океана живого языка, питающих работу художника», – определял Б.Зайцев) писатели сохранили не только политическую, но и внутреннюю свободу, творческое богатство в противостоянии горьким реалиям эмигрантского существования.

Развитие русской литературы в изгнании шло по разным направлениям: писатели старшего поколения исповедовали позицию «сохранения заветов», самоценность трагического опыта эмиграции признавалась младшим поколением (поэзия Г.Иванова, «парижской ноты»), появились писатели, ориентированные на западную традицию (В.Набоков, Г.Газданов). «Мы не в изгнании, мы в послании», – формулировал «мессианскую» позицию «старших» Д.Мережковский. «Отдать себе отчет в том, что в России или в эмиграции, в Берлине или на Монпарнасе, человеческая жизнь продолжается, жизнь с большой буквы, по-западному, с искренним уважением к ней, как средоточию всего содержания, всей глубины жизни вообще...», – такой представлялась задача литератора писателю младшего поколения Б.Поплавскому. «Следует ли напоминать еще один раз, что культура и искусство суть понятия динамические», – подвергал сомнению ностальгическую традицию Г.Газданов.

Старшее поколение писателей-эмигрантов.

Стремление «удержать то действительно ценное, что одухотворяло прошлое» (Г.Адамович) – в основе творчества писателей старшего поколения, успевших войти в литературу и составить себе имя еще в дореволюционной России. К старшему поколению писателей относят: Бунина, Шмелева, Ремизова, Куприна, Гиппиус, Мережковского, М.Осоргина. Литература «старших» представлена преимущественно прозой. В изгнании прозаиками старшего поколения создаются великие книги: Жизнь Арсеньева (Нобелевская премия 1933), Темные аллеи Бунина; Солнце мертвых, Лето Господне, Богомолье Шмелева; Сивцев Вражек Осоргина; Путешествие Глеба, Преподобный Сергей Радонежский Зайцева; Иисус Неизвестный Мережковского. Куприн выпускает два романа Купол святого Исаакия Далматского и Юнкера, повесть Колесо времени. Значительным литературным событием становится появление книги воспоминаний Живые лица Гиппиус.

Среди поэтов, чье творчество сложилось в России, за границу выехали И.Северянин, С.Черный, Д.Бурлюк, К.Бальмонт, Гиппиус, Вяч.Иванов. В историю русской поэзии в изгнании они внесли незначительную лепту, уступив пальму первенства молодым поэтам – Г.Иванову, Г.Адамовичу, В.Ходасевичу, М.Цветаевой, Б.Поплавскому, А.Штейгеру и др. Главным

мотивом литературы старшего поколения стала тема ностальгической памяти об утраченной родине. Трагедии изгнанничества противостояло громадное наследие русской культуры, мифологизированное и поэтизированное прошедшее. Темы, к которым наиболее часто обращаются прозаики старшего поколения, ретроспективны: тоска по «вечной России», события революции и гражданской войны, русская история, воспоминания о детстве и юности. Смысл обращения к «вечной России» получили биографии писателей, композиторов, жизнеописания святых: Ив.Бунин пишет о Толстом (Освобождение Толстого), М.Цветаева – о Пушкине (Мой Пушкин), В.Ходасевич – о Державине (Державин), Б.Зайцев – о Жуковском, Тургеневе, Чехове, Сергии Радонежском (одноименные биографии). Создаются автобиографические книги, в которых мир детства и юности, еще не затронутый великой катастрофой, видится «с другого берега» идиллическим и просветленным: поэтизирует прошлое Ив.Шмелев (Богомолье, Лето Господне), события юности реконструирует Куприн (Юнкера), последнюю автобиографическую книгу русского писателя-дворянина пишет Бунин (Жизнь Арсеньева), путешествие к «истокам дней» запечатлевают Б.Зайцев (Путешествие Глеба) и Толстой (Детство Никиты). Особый пласт русской эмигрантской литературы составляют произведения, в которых дается оценка трагическим событиям революции и гражданской войны. Эти события перемежаются со снами, видениями, уводящими в глубь народного сознания, русского духа в книгах Ремизова *Взвихренная Русь*, *Учитель музыки*, *Сквозь огонь скорбей*. Скорбной обличительностью насыщены дневники Бунина *Окаянные дни*. Роман Осоргина Сивцев *Вражек* отражает жизнь Москвы в военные и предвоенные годы, во время революции. Шмелев создает трагическое повествование о красном терроре в Крыму – эпопею *Солнце мертвых*, которую Т.Манн назвал «кошмарным, окутанным в поэтический блеск документом эпохи». Осмыслению причин революции посвящен *Ледяной поход* Р.Гуля, *Зверь из бездны* Е.Чирикова, исторические романы примкнувшего к писателям старшего поколения Алданова (*Ключ*, *Бегство*, *Пещера*), трехтомный *Распутин* В.Наживина. Противопоставляя «вчера» и «нынешнее», старшее поколение делало выбор в пользу утраченного культурного мира старой России, не

признавая необходимости вживаться в новую действительность эмиграции. Это обусловило и эстетический консерватизм «старших»: «Пора бросить идти по следам Толстого? – недоумевал Бунин. – А по чьим следам надо идти?».

Младшее поколение писателей в эмиграции

Иной позиции придерживалось младшее «незамеченное поколение» писателей в эмиграции (термин писателя, литературного критика В.Варшавского), поднявшееся в иной социальной и духовной среде, отказавшееся от реконструкции безнадежно утраченного. К «незамеченному поколению» принадлежали молодые писатели, не успевшие создать себе прочную литературную репутацию в России: В.Набоков, Г.Газданов, М.Алданов, М.Агеев, Б.Поплавский, Н.Берберова, А.Штейгер, Д.Кнут, И.Кнорринг, Л.Червинская, В.Смоленский, И.Одоевцева, Н.Оцуп, И.Голенищев-Кутузов, Ю.Мандельштам, Ю.Терапиано и др. Их судьба сложилась различно. Набоков и Газданов завоевали общеевропейскую, в случае Набокова, даже мировую славу. Алданов, начавший активно печатать исторические романы в самом известном эмигрантском журнале «Современные записки», примкнул к «старшим». Практически никто из младшего поколения писателей не мог заработать на жизнь литературным трудом: Газданов стал таксистом, Кнут развозил товары, Терапиано служил в фармацевтической фирме, многие перебивались грошовым приработком. Характеризуя положения «незамеченного поколения», обитавшего в мелких дешевых кафе Монпарнаса, В.Ходасевич писал: «Отчаяние, владеющее душами Монпарнаса... питается и поддерживается оскорблениями и нищетой... За столиками Монпарнаса сидят люди, из которых многие днем не обедали, а вечером затрудняются спросить себе чашку кофе. На Монпарнасе порой сидят до утра потому, что ночевать негде. Нищета деформирует и само творчество». Наиболее остро и драматично тяготы, выпавшие на долю «незамеченного поколения», отразились в бескрайней поэзии «парижской ноты», созданной Г.Адамовичем. Предельно исповедальная, метафизическая и безнадежная «парижская нота» звучит в сборниках Поплавского (Флаги), Оцупа (В дыму), Штейгера (Эта жизнь, Дважды два – четыре), Червинской (Приближение), Смоленского (Наедине), Кнута (Парижские ночи), А.Присмановой (Тень и тело), Кнорринг

(Стихи о себе). Если старшее поколение вдохновлялось ностальгическими мотивами, то младшее оставило документы русской души в изгнании, изобразив действительность эмиграции. Жизнь «русского монпарно» запечатлена в романах Поплавского Аполлон Безобразов, Домой с небес. Немалой популярностью пользовался и Роман с кокаином Агеева. Широкое распространение приобрела и бытовая проза: Одоевцева Ангел смерти, Изольда, Зеркало, Берберова Последние и первые. Роман из эмигрантской жизни.

Исследователь эмигрантской литературы Г.Струве писал: «Едва ли не самым ценным вкладом писателей в общую сокровищницу русской литературы должны будут признаны разные формы нехудожественной литературы – критика, эссеистика, философская проза, высокая публицистика и мемуарная проза». Младшее поколение писателей внесло значительный вклад в мемуаристику: Набоков Другие берега, Берберова Курсив мой, Терапиано Встречи, Варшавский Незамеченное поколение, В.Яновский Поля Елисейские, Одоевцева На берегах Невы, На берегах Сены, Г.Кузнецова Грасский дневник. Набоков и Газданов принадлежали к «незамеченному поколению», но не разделили его судьбы, не усвоив ни богемно-нищенского образа жизни «русских монпарно», ни их безнадежного мироощущения. Их объединяло стремление найти альтернативу отчаянию, изгнаннической неприкаянности, не участвуя при этом в круговой поруке воспоминаний, характерной для «старших». Медитативная проза Газданова, технически остроумная и беллетристически элегантная была обращена к парижской действительности 1920–1960-х. В основе его мироощущения – философия жизни как формы сопротивления и выживания. В первом, в значительной степени автобиографическом романе Вечер у Клэр Газданов давал своеобразный поворот традиционной для эмигрантской литературы теме ностальгии, заменяя тоску по утраченному реальным воплощением «прекрасного сна». В романах Ночные дороги, Призрак Александра Вольфа, Возвращение Будды спокойному отчаянию «незамеченного поколения» Газданов противопоставил героический стоицизм, веру в духовные силы личности, в ее способность к преображению. Своеобразно

преломился опыт русского эмигранта и в первом романе В.Набокова Машенька, в котором путешествие к глубинам памяти, к «восхитительно точной России» высвобождало героя из плена унылого существования. Блистательных персонажей, героев-победителей, одержавших победу в сложных, а подчас и драматичных, жизненных ситуациях, Набоков изображает в своих романах Приглашение на казнь, Дар, Ада, Подвиг. Торжество сознания над драматическими и убогими обстоятельствами жизни – таков пафос творчества Набокова, скрывавшийся за игровой доктриной и декларативным эстетизмом. В эмиграции Набоков также создает: сборник рассказов Весна в Фиальте, мировой бестселлер Лолита, романы Отчаяние, Камера обскура, Король, дама, валет, Посмотри на арлекинов, Пнин, Бледное пламя и др.

В промежуточном положении между «старшими» и «младшими» оказались поэты, издавшие свои первые сборники до революции и довольно уверенно заявившие о себе еще в России: Ходасевич, Иванов, Цветаева, Адамович. В эмигрантской поэзии они стоят особняком. Цветаева в эмиграции переживает творческий взлет, обращается к жанру поэмы, «монументальному» стиху. В Чехии, а затем во Франции ей написаны Царь-девица, Поэма Горы, Поэма Конца, Поэма воздуха, Крысолов, Лестница, Новогоднее, Попытка комнаты. Ходасевич издает в эмиграции вершинные свои сборники Тяжелая лира, Европейская ночь, становится наставником молодых поэтов, объединившихся в группу «Перекресток». Иванов, пережив легковесность ранних сборников, получает статус первого поэта эмиграции, выпускает поэтические книги, зачисленные в золотой фонд русской поэзии: Стихи, Портрет без сходства, Посмертный дневник. Особое место в литературном наследии эмиграции занимают мемуары Иванова Петербургские зимы, Китайские тени, его известная поэма в прозе Распад атома. Адамович публикует программный сборник Единство, известную книгу эссе Комментарии.

Центры рассеяния

Основными центрами рассеяния русской эмиграции явились Константинополь, София, Прага, Берлин, Париж, Харбин. Первым местом беженства стал Константинополь – очаг русской культуры в начале 1920-х. Здесь оказались бежавшие с Врангелем из Крыма

русские белогвардейцы, которые затем рассеялись по Европе. В Константинополе в течение нескольких месяцев издавался еженедельник «Зарницы», выступал А.Вертинский. Значительная русская колония возникла и в Софии, где выходил журнал «Русская мысль». В начале 1920-х литературной столицей русской эмиграции стал Берлин. Русская диаспора в Берлине до прихода к власти Гитлера составляла 150 тысяч человек. С 1918 по 1928 в Берлине было зарегистрировано 188 русских издательств, большими тиражами печаталась русская классика – Пушкин, Толстой, произведения современных авторов – Бунина, Ремизова, Берберовой, Цветаевой, был восстановлен Дом искусств (по подобию петроградского), образовалось содружество писателей, музыкантов, художников «Веретено», работала «Академия прозы». Существенная особенность русского Берлина, – диалог двух ветвей культуры – зарубежной и оставшейся в России. В Германию выезжают многие советские писатели: М.Горький, В.Маяковский, Ю.Тынянов, К.Федин. «Для нас нет в области книги разделения на Советскую Россию и эмиграцию», – декларировал берлинский журнал «Русская книга». Когда надежда на скорое возвращение в Россию стала угасать и в Германии начался экономический кризис, центр эмиграции переместился в Париж, с середины 1920-х – столицу русского зарубежья.

К 1923 в Париже обосновались 300 тысяч русских беженцев. В Париже живут: Бунин, Куприн, Ремизов, Гиппиус, Мережковский, Ходасевич, Иванов, Адамович, Газданов, Поплавский, Цветаева и др. С Парижем связана деятельность основных литературных кружков и групп, ведущую позицию среди которых занимала «Зеленая лампа». «Зеленая лампа» была организована в Париже Гиппиус и Мережковским, во главе общества встал Г.Иванов. На заседании «Зеленой лампы» обсуждались новые книги, журналы, обсуждались работы русских литераторов старшего поколения. «Зеленая лампа» объединяла «старших» и «младших», в течение всех предвоенных лет была наиболее оживленным литературным центром Парижа. Молодые парижские литераторы объединились в группу «Кочевье», основанную ученым-филологом и критиком М.Слонимом. С 1923 по 1924 в Париже собиралась также группа поэтов и художников «Через». Парижские эмигрантские газеты и журналы

представляли собой летопись культурной и литературной жизни русского зарубежья. В дешевых кафе Монпарнаса разворачивались литературные дискуссии, создавалась новая школа эмигрантской поэзии, известная как «парижская нота». Литературная жизнь Парижа сойдет на нет с началом Второй мировой войны, когда, по словам Набокова, «станет на русском Парнасе темно». Русские писатели-эмигранты останутся верны приютившей их стране, оккупированному Парижу. Термин «Сопротивление» возникнет и приживется в среде русских эмигрантов, многие из которых окажутся его активными участниками. Адамович запишется добровольцем на фронт. Писательница З.Шаховская станет сестрой в военном госпитале. Мать Мария (поэтесса Е.Кузьмина-Караваева) погибнет в немецком концлагере, Газданов, Оцуп, Кнут примкнут к Сопротивлению. Бунин в горькие годы оккупации напишет книгу о торжестве любви и человечности (Темные аллеи).

Восточные центры рассеяния – Харбин и Шанхай. Молодой поэт А.Ачаир организует в Харбине литературное объединение «Чураевка». Его собрания включали до 1000 человек. За годы существования «Чураевки» в Харбине было выпущено более 60 поэтических сборников русских поэтов. В харбинском журнале «Рубеж» печатались поэты А.Несмелов, В.Перелешин, М.Колосова. Существенное направление харбинской ветви русской словесности составит этнографическая проза (Н.Байков В дебрях Маньчжурии, Великий Ван, По белу свету). С 1942 литературная жизнь сместится из Харбина в Шанхай.

Научным центром русской эмиграции долгое время была Прага. В Праге был основан Русский народный университет, там бесплатно учились 5 тысяч русских студентов. Сюда же перебрались многие профессора и преподаватели вузов. Важную роль в сохранении славянской культуры, развитии науки сыграл «Пражский лингвистический кружок». С Прагой связано творчество Цветаевой, которая создает в Чехии лучшие свои произведения. До начала Второй мировой войны в Праге выходило около 20 русских литературных журналов и 18 газет. Среди пражских литературных объединений – «Скит поэтов», Союз русских писателей и журналистов.

Русское рассеяние затронуло и Латинскую Америку, Канаду, Скандинавию, США. Писатель Г.Гребенщиков, переехав в 1924 в США, организовал здесь русское издательство «Алатас». Несколько русских издательств было открыто в Нью-Йорке, Детройте, Чикаго.

Споры о литературе шли и в среде «незамеченного поколения». Статьи Газданова, Поплавского о положении молодой эмигрантской литературы внесли свою лепту в осмысление литературного процесса за рубежом. В статье О молодой эмигрантской литературе Газданов признавал, что новый социальный опыт и статус покинувших Россию интеллигентов, делает невозможным сохранение иерархического облика, искусственно поддерживаемой атмосферы дореволюционной культуры. Отсутствие современных интересов, заклинание прошлого превращает эмиграцию в «живой иероглиф». Эмигрантская литература стоит перед неизбежностью освоения новой реальности. «Как жить? – спрашивал Поплавский в статье О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции. – Погибать. Улыбаться, **плакать**, делать трагические жесты, проходить, улыбаясь на огромной глубине, в страшной нищете. Эмиграция – идеальная обстановка для этого». Страдания русских эмигрантов, которыми должна питаться литература, тождественны откровению, они сливаются с мистической симфонией мира. Изгнаннический Париж, по мнению Поплавского, станет «зерном будущей мистической жизни», колыбелью возрождения России.

На атмосферу русской литературы в изгнании значительным образом повлияет полемика сменовеховцев и евразийцев. В 1921 в Праге вышел сборник Смена вех (авторы Н.Устрялов, С.Лукиянов, А.Бобрищев-Пушкин – бывшие белогвардейцы). Сменовеховцы призывали принять большевистский режим, во имя родины пойти на компромисс с большевиками. В среде сменовеховцев зародится идея национал-большевизма и использования большевизма в национальных целях. Трагическую роль сменовеховство сыграет в судьбе Цветаевой, муж которой С.Эфрон работал на советские спецслужбы. В том же 1921 в Софии был выпущен сборник Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждения евразийцев. Авторы сборника (П.Савицкий, П.Сувчинский, князь Н.Трубецкой,

Г.Флоровский) настаивали на особом промежуточном положении России – между Европой и Азией, видели Россию как страну с мессианским предназначением. На евразийской платформе выходил журнал «Версты», в котором печатались Цветаева, Ремизов, Белый.

Литература русской эмиграции («третья волна»): тематические и жанровые предпочтения, поэтика, стилистика.

Третья волна российской эмиграции (1966-1985) была самой многочисленной после 1917 года. Среди эмигрантов этой волны значительную часть составляла интеллигенция. Так, лишь в начале 70-х гг. за рубеж из СССР выехало более 50 тыс. представителей интеллигенции. В этот период появляются в самом социокультурном явлении эмиграции совершенно новые процессы – насильственное лишение гражданства и диссидентство. (Диссидент (отступник, инакомыслящий) — человек, отстаивающий взгляды, которые радикально расходятся с общепринятыми. Зачастую этот конфликт личных убеждений с господствующей доктриной приводит к гонениям, преследованиям и репрессиям со стороны официальных властей.)

Очень образно написал об эмигрантах третьей волны журналист А.Нежный: «Уезжали и уезжают не от России – от нее вообще невозможно уехать. Бегут от государства, грузная туша которого закрывает небеса; бегут от власти, у которой нет ничего святого; бегут от домоуправления, райкома, обкома, радиовещания, от сексотов, очередей, лагерей, от бесстыдной лжи и холодной жестокости, от чудовищного бескультурья и победоносного хамства – бегут, чтобы спасти от монстра свои смертные тела и бессмертные души, бегут, проклиная и плача».

Писатели-эмигранты третьей волны, как правило, принадлежали к поколению «шестидесятников», немаловажную роль для этого поколения сыграл факт его формирования в военное и послевоенное время. «Дети войны», выросшие в атмосфере духовного подъема, возлагали надежды на хрущевскую «оттепель», однако вскоре стало очевидно, что коренных перемен в жизни советского общества «оттепель» не сулит. Началом свертывания свободы в стране принято считать 1963, когда состоялось посещение Н.С.Хрущевым выставки художников-авангардистов в Манеже. Середина 1960-х – период новых

гонений на творческую интеллигенцию и, в первую очередь, на писателей. Первым писателем, высланным за границу, становится в 1966 Валерий Яковлевич Тарсис (был фронтовым корреспондентом, в 1966 его лишили гражданства).

В начале 1970-х СССР начинает покидать интеллигенция писатели. Из них многие были лишены советского гражданства (А.Солженицын, В.Аксенов, В.Максимов, В.Войнович и др.). С третьей волной эмиграции за границу выезжают: Аксенов, Ю. Алешковский, Бродский, Г.Владимов, В.Войнович, Ф.Горенштейн, И.Губерман, С.Довлатов, А.Галич, Л.Копелев, Н.Коржавин, Ю.Кублановский, Э.Лимонов, В.Максимов, Ю.Мамлеев, В.Некрасов, С.Соколов, А.Синявский, Солженицын, Д.Рубина и др. Большинство писателей эмигрирует в США, где формируется мощная русская диаспора (Бродский, Коржавин, Аксенов, Довлатов, Алешковский и др.), во Францию (Синявский, Розанова, Некрасов, Лимонов, Максимов, Н.Горбаневская), в Германию (Войнович, Горенштейн).

В отличие от эмигрантов первой и второй волн, они не ставили перед собой задачи «сохранения культуры» или запечатления лишений, пережитых на родине. Совершенно разный опыт, мировоззрение, даже разный язык мешали возникновению связей между поколениями. Русский язык в СССР и за границей за 50 лет претерпел значительные изменения, творчество представителей третьей волны складывалось не столько под воздействием русской классики, сколько под влиянием популярной в 1960-е американской и латиноамериканской литературы, а также поэзии М.Цветаевой, Б.Пастернака, прозы А.Платонова. Одной из основных черт русской эмигрантской литературы третьей волны станет ее тяготение к авангарду, постмодернизму. Вместе с тем, третья волна была достаточно разнородна: в эмиграции оказались писатели реалистического направления (Солженицын, Владимир), постмодернисты (Соколов, Мамлеев, Лимонов), антиформалист Коржавин. Русская литература третьей волны в эмиграции, по словам Коржавина, это «клубок конфликтов»: «Мы уехали для того, чтобы иметь возможность драться друг с другом».

Два крупнейших писателя реалистического направления, работавшие в эмиграции – Солженицын и Владимир. Солженицын

создает в изгнании роман-эпопею Красное колесо, в котором обращается к ключевым событиям русской истории 20 в. Владимов публикует роман Генерал и его армия, в котором также касается исторической темы: в центре романа события Великой Отечественной войны, отменившие идейное и классовое противостояние внутри советского общества. Судьбе крестьянского рода посвящает свой роман Семь дней творенья В.Максимов. В.Некрасов, получивший Сталинскую премию за роман В окопах Сталинграда, после выезда публикует Записки зеваки, Маленькую печальную повесть.

Творчество Аксенова, лишённого советского гражданства в 1980, отражает советскую действительность 1950–1970-х, эволюцию его поколения. Роман Ожог даёт панораму послевоенной московской жизни, выводит на авансцену героев 1960-х – хирурга, писателя, саксофониста, скульптора и физика. В роли летописца поколения Аксенов выступает и в Московской саге.

В творчестве Довлатова – редкое, не характерное для русской словесности соединение гротескового мироощущения с отказом от моральных выводов. Его рассказы и повести продолжают традицию изображения «маленького человека». В своих новеллах он передаёт стиль жизни и мироощущение поколения 1960-х, атмосферу богемных собраний на ленинградских и московских кухнях, советскую действительность, мытарства русских эмигрантов в Америке. В написанной в эмиграции Иностранке Довлатов иронически изображает эмигрантское существование. 108-я улица Квинса, изображённая в Иностранке, – галерея шаржей на русских эмигрантов.

Войнович за рубежом пробует себя в жанре антиутопии – в романе Москва 2042, в котором дана пародия на Солженицына и изображена агония советского общества.

Синявский публикует в эмиграции Прогулки с Пушкиным, В тени Гоголя.

К постмодернистской традиции относят свое творчество Соколов, Мамлеев, Лимонов. Романы Соколова Школа для дураков, Между собакой и волком, Палисандрия являются изощренными словесными структурами, в них отразилась постмодернистская установка на игру с читателем, смещение

временных планов. Маргинальность текста – в прозе Мамлеева, в настоящий момент вернувшего себе российское гражданство. Наиболее известные произведения Мамлеева – Крылья ужаса, Утопи мою голову, Вечный дом, Голос из ничто. Лимонов имитирует соцреализм в повести У нас была прекрасная эпоха, отрицает истэблишмент в книгах Это я – Эдичка, Дневник неудачника, Подросток Савенко, Молодой негодяй.

Видное место в истории русской поэзии принадлежит Бродскому, получившему в 1987 Нобелевскую премию за «развитие и модернизацию классических форм». В эмиграции он публикует стихотворные сборники и поэмы.

Эдуард Вениаминович Лимонов

В 1975—1976 работал корректором в нью-йоркской газете «Новое русское слово». В русской эмигрантской прессе писал обличительные статьи против капитализма и буржуазного образа жизни. Принимал участие в деятельности Социалистической рабочей партии США. В связи с этим вызывался на допросы в ФБР.

В мае 1976 приковывает себя наручниками к зданию «New York Times», требуя публикации своих статей. В 1976 московская газета «Неделя» перепечатала из «Нового русского слова» опубликованную в сентябре 1974 года статью Лимонова «Разочарование». В связи с публикацией этой статьи в СССР следует увольнение из «Нового русского слова». Это была первая (и единственная до 1989 года) публикация Лимонова в СССР.

В начале 1990-х восстановил советское гражданство и возвратился в Россию, где начал активную политическую деятельность. Участвовал в событиях 21 сентября — 4 октября 1993 года в Москве, в обороне Белого дома. Печатался в газетах «Советская Россия», «Известия» и «Новый Взгляд». Основатель и первый редактор газеты «Лимонка». В 1993 году основал Национал-большевистскую партию. Вел активную оппозиционную деятельность. Хотел участвовать в президентских выборах в 2012 году, но его заявку отклонили.

Сергей Донатович Довлатов (1941 – 1990)

С 1944 года жил в Ленинграде. В 1959 году поступил на отделение финского языка филологического факультета Ленинградского государственного университета и учился там два с половиной года. Из университета был исключён за

неуспеваемость. Служил три года во внутренних войсках в охране исправительных колоний в Республике Коми. Довлатов поступил на факультет журналистики ЛГУ, работал в студенческой многотиражке Ленинградского кораблестроительного института «За кадры верфям», писал рассказы. Был приглашён в группу «Горожане», основанную Марамзиным, Ефимовым, Вахтиным и Губиным. Работал литературным секретарём Веры Пановой. С сентября 1972 до марта 1975 года жил в Эстонии. Для получения таллинской прописки около двух месяцев работал кочегаром в котельной, одновременно являясь внештатным корреспондентом газеты «Советская Эстония». Позже был принят на работу в выпускавшуюся Эстонским морским пароходством еженедельную газету «Моряк Эстонии», занимая должность ответственного секретаря. В 1975 году вернулся в Ленинград. Работал в журнале «Костёр». Писал прозу. Журналы отвергали его произведения. Рассказ на производственную тему «Интервью» был опубликован в 1974 году в журнале «Юность».

Довлатов публиковался в самиздате, а также в эмигрантских журналах «Континент», «Время и мы». В 1976 году был исключен из Союза журналистов СССР. В 1978 году из-за преследования властей Довлатов эмигрировал из СССР, поселился в районе Форест-Хилс в Нью-Йорке, где стал главным редактором еженедельной газеты «Новый американец». Газета быстро завоевала популярность в эмигрантской среде. Одна за другой выходили книги его прозы. К середине 1980 годов добился большого читательского успеха, печатался в престижных журналах «Partisan Review» и «The New Yorker». За двенадцать лет эмиграции издал двенадцать книг в США и Европе. В СССР писателя знали по самиздату и авторской передаче на Радио «Свобода». Сергей Довлатов умер 24 августа 1990 года в Нью-Йорке от сердечной недостаточности. Похоронен на еврейском кладбище «Маунт-Хеброн» в нью-йоркском районе Куинс.

Владимир Николаевич Войнович. Владимир Войнович родился в Сталинабаде, в семье журналиста. После ареста отца в 1936 году жил с матерью, бабушкой и бабушкой в Ленинабаде. В начале 1941 года отец был освобождён, и семья переехала к его сестре в Запорожье. Роман «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина», писавшийся с 1963 года, ходил в

самиздате. Первая часть была опубликована (без разрешения автора) в 1969 году во Франкфурте-на-Майне, вся книга — в 1975 году в Париже. В декабре 1980 года Войнович был выслан из СССР, а в 1981 году указом Президиума Верховного совета СССР лишён советского гражданства. В 1980—1992 годах жил в ФРГ и США. Сотрудничал с радиостанцией «Свобода». В 1990 году Войновичу было возвращено советское гражданство, и он вернулся в СССР. Сейчас живёт в Подмосковье.

ТЕМА 5. ПОНИМАНИЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭПИЧЕСКИХ ЖАНРОВ XXI ВЕКА.

План:

1. Стратегии интерпретации
2. Принцип доверия к интерпретатору
3. Сверхдоверие
4. Типология стратегий понимания
5. Культуры интерпретации

Литература:

1. Введение в литературоведение /Под ред. Л. В. Чернец. М., 2017
2. Крупчанов Л.М. (и др.) ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ 3-е изд., пер. и доп. Учебник для академического бакалавриата / [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.biblio.ru/viewer/vvedenie-v-literaturovedenie-431986#page/1>(07.08.2020)
3. Козлов А. Е ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. БИОГРАФИЯ ПИСАТЕЛЯ. Учебное пособие для академического бакалавриата [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.biblio-online.ru/viewer/literaturovedeniebiografiya-pisatelya-430025#page/1> (07.08.2020).
4. Поэтические жанры XXI века — Журнальный зал (gorky.media)
5. Демьянков В.З. Лингвистическая интерпретация текста: Универсальные и национальные (идиоэтнические) стратегии // Язык и культура: Факты и ценности: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова / Отв. редакторы: Е.С.Кубрякова, Т.Е.Янко. – М.: Языки славянской культуры, 2001. С.309-323.

Давно очевидно, что 1990-е годы стали уже литературным XXI веком, как 1890-е были началом литературного XX. Но в чём именно это проявилось? Да чуть ли не во всём. «За последние десятилетия изменились не только стиль, язык, образность, метроритмический репертуар — другими стали представления о масштабах, границах произведения и его целостности, способах репрезентации и значении контекста», — пишет Ульяна Верина.

Её внимание привлекают и модификации лирического стихотворения, ставшего универсальным синтетическим жанром поэзии, и особенно «сверхтекстовые единства», также приобретающие жанровый характер.

Изменения вызревали давно. «Весь накопленный поэзией арсенал средств расширения границ лирического стихотворения: повествовательность (сюжетность, романизация), полисубъектность (как драматизация или субъектный синкретизм) и др. — был востребован советской поэзией». Любителей писать кратко было немного. В антологиях поэзии, изданных в 1970-е годы, средний объём стихотворения для 1920-х годов — около 33 строк, для 1930-х — 32 (хотя официально пропагандируемая «эпизация» нарастает), для 1940-х — 27, что сопровождается усилением личностного, субъективного начала, распространением жанров лирического дневника, писем (обращений к другу, матери, жене). Это, по мнению исследовательницы, подготовило лирический «взрыв» рубежа 1950–1960-х годов. Но она недостаточно учитывает, что антологии поэзии 1920–1940-х составлялись в совсем другую эпоху, с новыми вкусами, и совсем не учитывает, что не было единого периода 1940-х годов: во время войны, перед лицом смерти, поэты часто отходили от официоза, а в ситуации послевоенной идеологической свистопляски практически не имели возможности «самовыражаться». Оттепельный лирический «взрыв» был не продолжением «производственного» стихотворства второй половины 1940-х — начала 1950-х годов, а реакцией на него по контрасту.

Зато приведённые в приложении к книге подсчёты длины стихотворений у отдельных, весьма многочисленных поэтов безусловно показательны для их индивидуальностей.

В советском литературоведении сохранялась тенденция считать «малый» жанр незначительным. Ведущими жанрами были признаны поэма, цикл и книга стихов. Но в практике предписанного укрупнения жанров участвовала лишь официальная поэзия, причём далеко не в полном составе. Лирическое стихотворение занимало ведущие позиции в творчестве Николая Рыленкова, Николая Рубцова, Арсения Тарковского, Давида Самойлова, Марии Петровых, Беллы Ахмадулиной, Александра Кушнера, тем более — у непризнанных

поэтов. У последних одной из форм противостояния официозу стало подчёркнуто жанровое мышление. Но при этом, например, Иосиф Бродский нестандартно поступал со всеми формами и жанрами: преобладают у него только жанровые наименования («дневник», «доклад», «заметка», «менуэт», традиционные — «песня», «элегия», «ода»), а не сущности. Он — создатель новой формы «с жанровым потенциалом», за которой уже закрепилось нестрогое название «большого стихотворения». Часто использовали (по принципу притяжения — отталкивания) традиционные и окказиональные жанровые номинации Всеволод Некрасов, Игорь Холин, Генрих Сапгир, Елена Шварц.

В современной поэзии Верина тесно связывает объём текста, композицию и жанр. Так, Аркадий Драгомощенко отказывается от веками апробированной тенденции делать «ударной» концовку стихотворения. В итоге размышлений (это *кажущаяся* бессюжетность) возникает некое резюме, но оно может быть «снято» или продлено, дополнено, что делает формально законченное стихотворение потенциально бесконечным. В ранних «элегиях» (потом это обозначение у Драгомощенко уходит) мысль стремится уложиться в жанровые рамки, поэтому они короче позднейших стихотворений. Но и в них часто сохраняется жанровый след элегии, связанный преимущественно с сожалением о невозможности соединить слово и смысл. У Станислава Львовского *кажущимся* оказывается, наоборот, преобладание событийной стороны, объективации. «Сюжет» здесь «выражен всей совокупностью композиционных метроритмических средств, графикой стиха, типографским исполнением — и вся эта “фактурность”, избыточная для эпического сюжета, позволяет <...> говорить о том, что “переживание сюжета”, т.е. свойство “чистой” лирики, превалирует в структуре произведений С. Львовского». А у Марии Степановой книги «Тут — свет» (2001) и «Лирика, голос» (2010) — очень разные. Первая — игровая и цитатная, книга восторженной любовной лирики, во второй стихотворения значительно длиннее, строфы часто нетождественны (то есть не упорядочены), преобладает жанр «унылой» элегии, складывающийся образ лирической героини приближает книгу к «романному» содержанию. У всех трёх выделенных авторов стихотворение тяготеет к преобразованию в

«большую» форму.

По мнению Вериной, баллада, совмещающая черты трёх основных литературных родов, со временем всё больше лиризируется, но сейчас в ней повествовательность и преобладание формы третьего лица или ролевого героя формируют противоположную тенденцию. Преодолевается также её изначальное «двоемирие» (уже начиная с ранних советских баллад). «Страшный» балладный мир оказывается реальностью для современной социальной поэзии. Современные поэты заговорили и о «новом эпосе».

Дмитрий Кузьмин в книге «Русский моностих: Очерк истории и теории» (2016) отметил, что Владимир Вишневский создал «на основе моностиха своеобразный жанр массовой литературы»; Верина раскрывает жанровый потенциал практически противоположной формы — «длинного» верлибра. Верлибры-миниатюры подразделяются на логический (претендующий на философичность) и оригинально-образный типы. «Длинный» верлибр Верина дифференцирует на перечислительный («каталог образов») с господствующим синтаксическим сочинением (как бывает именно в стихах) и «фабульный» с преобладанием в речи подчинения, как в прозе. Сближение и смешение стиха и прозы вообще характерно для современной литературы.

Прослежено формирование такого сверхтекстового единства, как книга стихов (в отличие от сборника), главным образом с рубежа XIX–XX веков, когда она стала «старшим» жанром и оказала влияние на восприятие других жанровых форм. Через сто лет «родовые» слова-заглавия («Стихи», «Стихотворения», «Лирика») или «видовые» («Сочинения», «Избранное») чаще относятся к книгам признанных поэтов: классиков, «возвращённых» авторов, здравствующих представителей старшего поколения, а также к посмертным изданиям молодых. Остальные (смысловые) заглавия беспредельно разнообразны. Важным композиционным средством являются сквозные мотивы — даже в книгах, составляющим которых, взятым по отдельности, трудно дать жанровое определение. «Малые» стихотворные жанры предшествуют «большим» по типу «стихотворения и поэмы» (в книгах прозы наоборот: «повести и рассказы»), переводы печатаются после оригинальных произведений. Но есть

и нестандартные решения. Так, книга Александра Скидана «Красное смещение» (2005) соответствует структуре «стихотворения и поэмы», однако заключительные произведения не присоединены к предшествующим частям издания механически, а подчинены общей теме и логике расширения мысли. В завершающей прозиметрической поэме «Пирсинг нижней губы» собраны все уже использованные автором формы. Завершает и поэму, и книгу в целом прозаический фрагмент о языке и поэзии. Хотя поэма была написана значительно раньше предваряющих её в книге произведений, она играет резюмирующую роль. Современные книги стихов создают цельное многоуровневое пространство, в котором и переводам отводится не подчинённое место, особенно в авторских книгах поэтов-переводчиков. Единство авторской личности здесь выступает ведущей идеей, хотя вообще единство лирического «я» или героя на рубеже XX–XXI веков становится факультативным.

Свои жанровые тенденции обнаруживают и неавторские сверттекстовые единства (лучше бы всё-таки сказать — объединения): неавторские циклизации, посмертные издания, антологии, журнальные подборки и журнальный контекст. Естественно, позиция автора в этих случаях бывает более и менее сильной или слабой. Например, в журнальной подборке она слабая: произведения немногочисленны и находятся в «конкурентной» среде — в окружении других подборок, на них влияют концепция журнала, стратегии редакторов и другие факторы, в том числе случайные. В наследии Вениамина Блаженного (1921–1999) циклообразующими являются главенствующие мотивы смерти и творчества, связанные друг с другом; судьба Пушкина и Лермонтова служат точкой, из которой выходит русская поэзия, в XX веке поэты повторяют трагический путь своих предшественников. В некоторых посмертных изданиях имеют место примеры «художественной», сотворческой текстологии составителей. Понятие «антология» сейчас чрезвычайно расширилось по сравнению с первоначальным значением слова (собрание образцовых произведений): разные авторы объединяются какой-либо идеей или признаком — принадлежностью к поколению, литературной школе, местности, национальности, чертой биографии (профессия, эмиграция и т.д.),

формой или жанром.

В обыденной речи слово *интерпретация* употребляется часто и даже стало модным. Однако это слово обладает каким-то уничижительным привкусом, когда говорят: *Это – не непреложная истина, это – всего лишь интерпретация*. Ну что же, в таком случае, филологи занимаются “всего лишь” языком. Однако в этом “всего лишь” – и наша жизнь.

Подходя к интерпретации не только как к инструменту, но и как к объекту филологии, литературоведение, философия языка и лингвистика обретают общий язык, общие интересы и общий материал исследования.

Интерпретация в филологии затрагивает две стороны:

-понять самому

-объяснить и/или обосновать это понимание другим.

Чисто национальной установке интерпретирования можно – в известной степени условно – противопоставить межнациональную или межкультурную установку. Именно она и проявилась к концу 20 в., когда в филологии выработалось направление **-интерпретационизм в широком смысле** (синонимы: **интерпретирующий подход, интерпретивизм**). Основной тезис этого направления можно сформулировать так: “Значения вычисляются интерпретатором, а не содержатся в языковой форме”.

При таком подходе развитие теории связывается с выяснением значения, с передачей взглядов теоретиков и с установлением гармонии между взглядами, на первый раз противоречащими друг другу. Благодаря этому мы и наблюдаем такое разнообразие подходов в теоретическом мышлении: чужие теории становятся сырьем для теоретика. Традиции мышления, ранее малоизвестные или обходимые молчанием, вышли на передний план. Теоретизирование связано не только с продуцированием, но и с интерпретацией чужого дискурса.

До прихода интерпретационизма вопросы “интерпретации” уходили на второй план: наука, как предполагалось, цель науки – выявление объективных законов или систем законов на основе исключительно эмпирических наблюдений. То, как в науке открываются и формулируются законы, не связывалось с окружающей культурой мышления и процедурами обмена

мнениями. Когда же это положение было осмыслено в заостренной форме, оно вызвало сомнения у скептиков: неужели, действительно, методология науки находится вне рамок остальной мыслительной деятельности человека?

Тогда возникает следующий вопрос: полностью ли интернациональны стратегии интерпретации научных теорий? Полностью ли внеположены они национальным стратегиям и традициям восприятия чужого? Позволяют дать ответ на этот вопрос результаты исследования Ю.С.Степанова последних лет, особенно, книги, содержащей огромный материал из истории европейской мысли. Этот материал подтверждает, по существу, интерпретативный взгляд на научную парадигму как на одно из воплощений более широкой парадигмы ментальности – в искусстве и литературе.

2. Стратегии интерпретации

В лингвистике последних 30 лет понятие «интерпретация» в первом смысле стало особенно популярным продолжением понятия «стратегии восприятия» (Т.Бивер, А.Гросу и др.): такие стратегии, используемые в восприятии речи, могут ограничивать приемлемость, а иногда даже грамматичность предложений. Тот факт, что носители языка отвергают некоторые конструкции, гораздо лучше объясняется факторами восприятия, чем через чисто формальный анализ. Так, градации приемлемости объясняются через различную интерпретацию тех или иных сущностей как занимающих определенную позицию на шкале одушевленности,

Одним из парадных примеров являются предложения с «временной неоднозначностью» (т.н. **garden-path sentences**), которые в начале своего развертывания интерпретируются не так же, как в конце. Пик полезности интерпретирующего подхода, звездный час интерпретациониста – когда в тексте сталкиваются с недосказанностью или избыточностью. По таким моментам теоретик реконструирует общую механику языковой интерпретации текста, что делает работу теоретика похожей на процедуру языковой реконструкции.

Взаимодействие различных видов интерпретации дает **понимание** – внутренне реализованную “удачную интерпретацию”, не обязательно проявленную внешне, для других

людей. *Понимание* – оценка результата интерпретации или ее хода, воплощенная по-разному в зависимости от личностных характеристик интерпретатора. Так, *Я понял, что вы хотите сказать* можно перифразировать следующим образом: “Моя интерпретация вашей речи совпадает с вашей интерпретацией вашей собственной речи”, “Моя интерпретация совпадает с замыслом, возможно, неудачно воплощенным в вашей речи” и т.п. Естественно, что языковые аспекты интерпретации не исчерпывают понимания в целом.

В теории игр, приложенной к описанию речевой деятельности, к отличительным признакам стратегии относят

- наличие плана (или принципа), регулирующего на каждом этапе действий выбор из набора возможных действий (альтернативы должны всегда существовать), в конкретной ситуации;

- этот выбор оценивается под углом зрения целесообразности и эффективности;

- в отличие от правила, исход применения стратегии далеко не всегда предсказуем: знания о контрагентах неполны, цели неопределенны, размыты и т.п.

Итак, правило применяется или не применяется, причем в рамках алгоритма, а стратегия осуществляется, успешно или безуспешно, в менее ясных обстоятельствах. В столкновении с незапланированной ситуацией правила бессильны, и человек может опираться, в лучшем случае, на стратегии, несущие в себе меры оценки действий.

Если стратегия применена успешно, мы непосредственно добиваемся цели; тактические приемы позволяют достигать менее крупных целей.

В логике действия, опирающейся на логику возможных миров, пучок этих свойств считается ключевым для формального определения стратегии действия.

Идиоэтнические стратегии интерпретации являются частью национальных традиций. Эти стратегии проявлены:

- в практике восприятия – понимания, интерпретации (традиция истолкования), перевода и т.п. текстов; например, *Штирлиц проглотил сообщение верховного главнокомандующего, не моргнув глазом* может интерпретироваться буквально,

переносно или одновременно буквально и переносно, в зависимости от «ключа» прочтения: серьезного или шутливого (о стратегиях метафорической интерпретации;

-в традициях описания «своего» vs. «чужого» (иностранный) языка, что особенно явно отражается в лексикографической и грамматической традициях; в восприятие своего vs. чужого всегда входит и оценка «чужого»;

-в традициях культурологической и литературоведческой рецепции текстов, своих (создаваемых данным этносом) и чужих (текстов, пришедших из чужих культур и от других народов). Мир толкуемого текста отдален от интерпретатора в пространстве и/или во времени и в принципе недоступен. Чужой считается:

- жизнь народа, удаленная от актуальности читателя во времени. Например, в центре внимания романтической герменевтики находился дух древности, отражаемый трудами древних писателей и частной жизнью “классических народов”. Внешнее проявление жизни считалось содержанием, а представление и язык – формой классической жизни; возможно, через сто лет из интерпретации русских предложений конца 20 в. читатель сделает свои выводы о нашей эпохе; например: *Кириенко назвал Жириновского скрытым демократом, и Жириновский тоже оскорбил Кириенко*;

- народ-современник, но с иной культурой, в том числе, с иной текстовой культурой.

- в грамматических и лексикографических традициях, среди прототипов **национальных традиций** можно указать: русскую (и – с некоторыми модификациями – западноевропейскую), санскритскую (древнеиндийскую), семитскую и китайскую.

В словаре лексические истолкования дают правила интерпретации и охватывают как прямые, так и переносные значения слова. Лексикограф-практик пытается ухватить и сгруппировать наиболее броские, типичные значения – «прототипичные» эталонные истолкования. Но в реальном контексте бывает невозможно следовать ни одному из таких «правил» – например, при переводе. Вот тогда-то и прибегают к помощи стратегий интерпретации. Стратегии интерпретации, результат которых мы наблюдаем в речи и пока еще не отражен даже самым полным словарем, регистрируются следующим

поколением или версиями словарей, но история значения слова на этом не кончается. Фиксированные словарем значения образуют островки, между которыми располагаются реальные значения слова в тексте. Интерпретация речи не менее креативна, чем продуцирование речи.

3. Принцип доверия к интерпретатору

Разные структуры языков и письменностей предполагают разную степень доверия к интерпретатору. Вспомним противопоставление «языки говорящего – языки слушающего» (О.Есперсен, Р.Якобсон). Однако в языке трудно разграничить свойства, являющиеся следствием продуцирования речи, от свойств, родившихся из потребности интерпретации. Кроме того, есть и универсальные черты, предполагающие наличие универсальных стратегий интерпретации.

Паркуя машину, опытный водитель стремится в последний момент развернуть колеса, чтобы потом лучше было выехать. Так и при построении речи мы делаем – и далеко не в последний момент – усилия для облегчения интерпретации нашей же речи. Но языки различаются параметрами, по которым продуцент больше или меньше полагается на возможности своего интерпретатора, на стандартное, или реквизитное в рамках данной культуры, **интерпретаторское мастерство адресата:**

-само различие систем письменности предполагает разную **степень доверия к интерпретаторскому мастерству адресата**, ср. китайскую, японскую, семитскую и почти фонологическую (типа финской) системы;

-последовательности предложений вроде русских *Принес стулья. Сели* или *Пришел просить денег. Не дам...* Особенно интересно представлены такие случаи в русских загадках, например: *Четыре ноги, да не зверь; есть перья, да не птица* (постель); *Зимой нет теплей, летом нет холодней* (печь и погреб). Чтобы восстановить до полного предложения, эти загадки должны быть основательно синтаксически переделаны. Что и делает загадывающий, разъясняя явный и скрытый смысл загадки. Тексты загадок и сакральные тексты с «темными местами» ценны для носителей языка как тренинг: они дают возможность проявить интерпретаторский талант.

По подобным же параметрам различаются языки с морфологическим падежом и без него, с категорией времени – и без нее, и т.п. Именно в силу этого исследователи языков прибегают к принципу различительности и тесту на коммутацию (замену некоторого элемента в высказывании, с исследованием получаемого смысла): в качестве выступающего колеса или колышка выступает соответствующая грамматическая категория. В этом случае можно сказать, что мы имеем дело с *language-specific* стратегиями. А те места в языковой системе, где колышков нет, подлежат универсальным стратегиям интерпретации. Итак, описывая *language-specific* стратегии, мы вскрываем конкретную структуру языка.

4. Сверхдоверие

Сверхдоверие – тот крайний случай, когда говорящий просто молчит, полагая, что его поймут и без слов.

Интерпретация молчания сродни «восприятию» платья голого короля, недаром говорят: «Молчи, за умного сойдешь». Тем не менее, в качестве объекта интерпретации «чужого», молчание оценивается неоднозначно.

Европейцы оцениваются японцами как слишком говорливые, иногда неуместно говорливые – даже там, где европеец считает, что молчание было бы знаком враждебности. Европейцам же японцы кажутся слишком молчаливыми: не требуется никаких реплик, когда подают еду в ресторане (ср. *Спасибо*, произносимое клиентом в русском и официантом в немецком), не принято извиняться, нечаянно толкнув кого-либо в метро: ведь все и так ясно. Более того: «У европейцев не принято пристально всматриваться в собеседника, вложив в свой взгляд чувство безграничной любви, как это делают японцы, и это им не понятно. Если в молчащем человеке нельзя

разглядеть ни покушения, ни безоговорочной капитуляции, то, вероятно, по европейским меркам такого человека трудно признать нормальным...»; «Для европейцев человек, не подающий голоса, воля, не выраженная голосом, в общественном смысле равны нулю».

Для европейцев и для японцев молчание – одна из стратегий речевого действия, в частности, сценического; вспомним афоризм («Искусство – это практики умолчания»), принадлежащий

венгерскому поэту и писателю Милану Фюшту. «Эстетика умолчания» исследуется в последнее время довольно активно, особенно как один из компонентов постмодернизма, см., например, и др. Однако лингвистические механизмы **стратегий интерпретации умолчания**, с точки зрения слушающего, – остаются гораздо более таинственными, чем **стратегии самого умалчивания**, с точки зрения говорящего.

Лаконизм, таким образом, в западной культуре можно было бы истолковать как частичное признание говорящим собственного невежества. Возможно, это справедливо в науке. Но в жизни не так: молчат чаще о том, что ясно и без слов. Не так в других культурах. Так, японцам западные люди, особенно американцы, кажутся прямолинейными, невежливыми и порой даже грубыми именно потому, что невежливо недоверчивы по отношению к своим интерпретаторам.

Казалось бы, тогда полное молчание – сверхдоверие. Но зачем тогда мы вообще говорим? Потому что подозреваем, что адресат чего-то не знает или не чувствует, и мы пытаемся это положение исправить до той степени, какая нам кажется существенной (для нас? Для адресата?). Однако все это затрагивает стратегии продуцирования речи.

Трехэтажный мат (русские примеры широко известны, их я опускаю) в такой теории – также выражение сверхдоверия. Прямое истолкование слов, содержащихся в ругани, бывает зачастую очень далеко от того ситуативного смысла, который воспринимает слушающий, в общем-то, правильно устанавливающий значение и референцию обращенных к нему укоров и пожеланий. Этот случай демонстрирует то положение, что **доверие к интерпретатору далеко не всегда предполагает симпатию к интерпретатору**.

5. Типология стратегий понимания

Типология стратегий понимания затрагивает не только «упаковку» (packaging) текста (в терминах У.Чейфа), но само содержание, «сообщение» (message).

Если, согласно, упорядоченное «участников» и обстоятельств события приравнять «статичным ситуациям» (состояниям), то изменение состояний, в частности событие, может быть описано как удаление, добавление или перестановка ролями объектов, свойств и отношений. Эти изменения, как и

другие характеристики события, рассматриваются в определенной перспективе, связанной с языковым узусом. Так, японец, наблюдающий за ловлей рыбы, может воскликнуть: *Aa! Сакана-га цурэта* (букв. «Ага, рыба поймана»), англичанин в этом случае скажет: *Look! He caught a fish!* («Смотрите, он поймал рыбу»), а в русском узусе приемлемы оба варианта: *Попалась!* и *Поймали!* Это можно связать с тем, что носитель английского языка видит событие как изменение от «непоймки» к «поймке», а японец – от «непойманности» к «пойманности» (воспринимая то же референтное событие в «пассивной» перспективе). Это в свою очередь связано с тем, что в японском узусе грамматикализована та «техника избегания», с помощью которой можно не указывать лицо, «ответственное» за какое-либо событие (особенно если это лицо – говорящий, адресат или известный обоим другой человек).

Однако различные языковые узусы (а не только различные языковые структуры) представляют различные возможности для подобной деперсонализации событий: так, немецкие тексты по истории архитектуры могут иногда полностью состоять из предложений, в центре внимания которых произведение искусства, а не его автор, что для английского текста было бы скорее аномалией (хотя чисто грамматически и было бы зачастую допустимо). И тем более «сложными» являются в английском те предложения, которые представляют события с существующим агенсом, не указанным явно.

6. Культуры интерпретации

В реализации стратегий интерпретации имеется аналогия с исполнительским мастерством в других областях человеческой деятельности. Например, у музыкантов техника игры зависит школы исполнительского мастерства; одни склонны только слегка касаться клавиш, другие с силой вдавливают их. Так и в диалоге. Одни лучше освоили технику возражений, другие – духовного поглаживания собеседника, поддержания его интеллектуального тонуса. (Например, японцы избегают слова «нет», о чем есть много анекдотов. От интерпретатора тогда требуется очень большое искусство, чтобы вовремя уловить, в какой же момент начинается отказ.) Игра третьих напоминает душ Шарко, четвертые одинаково плохо владеют всеми техниками. Однако мы настраиваемся на собеседника, даже когда техника его понимания

оставляет желать лучшего. Скажем, не очень внимательно вслушиваемся в речи собеседника, когда чувствуем, что для него наше понимание не очень важно.

Человек обладает свободой не только совершать наблюдаемые поступки, но и интерпретировать по-своему чужие дела и речи. В диалоге мы стремимся понять: понять другого человека, понять себя, понять только текст и т.д. – в зависимости от нашей техники понимания, от того, к чему мы подготовлены в большей степени своим предшествующим диалогическим опытом. Понимание же – одновременно и интерпретативная деятельность, и идеал, к которому мы стремимся. «Понимание» – оценочный термин. И как все, что связано с ценностями, а потому и с выбором из множества альтернатив, **понимание обладает своей культурой.**

В самом деле, культура предполагает право субъекта на выбор из нескольких возможностей. Таково словоупотребление. Например, нельзя говорить о культуре пищеварения в узком, чисто физиологическом, смысле; не обладая властью над своим организмом, мы не обладаем и выбором в этом поведении. О культуре сновидения трудно говорить также до тех пор, пока мы не научились сознательно регулировать образы, которые должны или которым можно появиться в нашем сне.

Культура понимания – это культура интерпретации, стремление к идеалу интерпретирования. Идеал этот – как и в культуре вообще – предопределен, во-первых, преемственностью национальных, этнических, социальных и т.п. канонов интерпретации, передачей этих канонов от поколения к поколению; а во-вторых, нормированием: аналогично правилам хорошего тона, культуре речи; это воспитание общества в духе идеалов адекватного интерпретирования.

Культуры понимания неоднородны, в них прослеживаются две крайности – сверхтерпимость и сверхнетерпимость к чужому.

Все эти крайности традиционных канонов интерпретирования, а также бесконечные промежуточные ступени между крайностями прослеживаются в самых разных областях духовной культуры. Так, при восприятии художественной литературы, если находятся ближе ко второй, ригидной крайности, то всерьез и буквально воспринимают такое положение: «Литература – учительница жизни». Отсюда и известная в истории

духовной жизни многих народов тяга на определенных этапах к дидактичности литературы и шире, к дидактическому искусству. Я утверждаю, что в этом проявляется господствующая в конкретный момент культура интерпретирования, предопределяющая, в свою очередь, стандарт свободы диалога. В восприятии научных текстов ригидная крайность характерна для тех периодов духовной жизни общества, когда приписывают злонамеренность даже чисто абстрактным построениям, ср.: «Кибернетика – продажная девка империализма».

В последнее время особенно наглядно влияет культура понимания на ход политических событий. Обращаясь к широкой аудитории, политик всегда проявляет свои презумпции об общей ее культуре понимания. Желая добиться успеха у публики, следует хорошо представлять себе культуру понимания адресатов. Вряд ли развитие культуры понимания можно однозначно определять как приближение к одному из полюсов на шкале «гибкость – ригидность» интерпретации. Напомним, что культура – это каноны в выборе альтернатив. Соответственно, прогресс культуры понимания – расширение свободы каждого отдельного человека в выборе своего «параметра», своей позиции на шкале альтернатив. Это способность выбрать, как воспринимать речь в данном эпизоде своей жизни.

Стратегии интерпретации в науке не внеположены национальным стандартам. На протяжении последних лет мы наблюдаем передвижение рамок «свое – чужое»: то, что еще десять лет назад воспринималось как «их», то есть, не наши, научные нравы, сегодня не воспринимается столь же обостренно как чужое. Человек-интерпретатор не перерос еще своего внутреннего мира: вряд ли кто-либо не ощущает разницы между Вселенной и своим внутренним миром. Мания интерпретационного величия – все-таки аномалия, а не среднестатистический случай.

ТЕМА 6. СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДРАМЫ XXI ВЕКА.

ПЛАН:

1. Практические опыты работы с документом как со сценическим текстом.
2. Общие положения анализа драматического произведения.
3. Интерпретация и аксиология в преподавании драматургии
Л.Петрушевской, Э.Радзинского, Н.Коляды, Е.Гришковца и др

Литература:

1. Введение в литературоведение /Под ред. Л. В. Чернец. М., 2017
2. С.Я. ГОНЧАРОВА-ГРАБОВСКАЯ. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века) : Уч.-метод. пособие: Мн.: БГУ, 2003.. 70 с.
3. Козлов А. Е ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. БИОГРАФИЯ ПИСАТЕЛЯ.
4. Николай Коляда: «Пишу, как умею, и что хочу» // Экран и сцена. 1998. № 48. С.16
5. Громова М. И. Русская современная драматургия: Учеб. пособие. М., 1999. С.126.

Социокультурная ситуация, сложившаяся в конце XX века, оказала влияние на эстетику театра и драматургии, обусловив их выразительные средства и язык. В этот переходный период, соединивший в себе “старое” и “новое”, утвердился эстетический плюрализм и в большей степени проявилась многозначность культурных явлений. Наблюдается распад эстетических абсолютов, присущих социалистическому реализму, идёт поиск новых творческих ориентиров. Ситуацию конца XX — начала XXI вв. в театре и драматургии определяют прежде всего как “перемену интонации” (В. Славкин). Эта перемена в определенной степени обусловлена сменой драматургических поколений. В 90-е годы в драматургию пришли новые авторы (М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, А. Образцов, А. Железцов, О. Богаев, О. Юрьев, М. Курочкин, В. Леванов, Е. Гришковец, И. Савельев, А. Найденов, В. Ляпин и др.), которые изменили

поэтику драмы. При этом активно заявляет о себе “женская драматургия” (Н. Птушкина, К. Драгунская, О. Мухина, Н. Громова, И. Исаева, Е. Садур, О. Шишкина и др.), что отражает общую закономерность развития русской литературы конца XX века. “Новая драма” базируется на достижениях представителей “новой волны” 70–80-х гг., возродивших традицию критического реализма и модернизма (Л. Петрушевская, А. Соколова, А. Родионова, Л. Разумовская, О. Кучкина, Н. Садур, В. Арро, В. Славкин, А. Галин и др.), и в то же время имеет ярко выраженный “итоговый”, обобщающий характер: в ней сильнее ощутимы условносимволическое и игровое начала, интертекстуальный контекст, внимание к ранее табуированным сферам изображения жизни (включая эротику), тенденция к использованию ненормативной лексики. Можно выделить два контрастных её полюса: произведения, тяготеющие к метафорической насыщенности и усложненности с ослабленным сюжетным стержнем, и пьесы, основанные на напряженной, занимательной интриге. В первом случае авторы по преимуществу ориентируются на чеховскую традицию. Максимальное приближение к правде жизни, внешняя будничность, философский подтекст, свойственные пьесам А. П. Чехова, стали неотъемлемым качеством целого ряда пьес “новой драмы”. С Чеховым их роднит пессимизм, ощущение бессмысленности текущей жизни, критический взгляд на человека. Драматурги в пародийноироническом ключе показывают современную действительность, погружая героев в подробности быта и размышлений. Драма пропиталась трагикомическим подтекстом, утратила динамику действия, стабилизировала “открытый финал”, что было свойственно чеховским пьесам. Правда, писатели по-разному выражают свое отношение к Чехову. Одни прибегают к пародийной интерпретации ситуаций (“Чайка спела” Н. Коляды, “Вишневый садик” А. Слаповского), другие. к прямым “перекличкам” героев и мотивов (“Оборванец” М. Угарова, “Остров Сахалин” Е. Греминой), третьи. “дописывают” или развивают какую-то одну линию чеховской пьесы (“Чайка” Б. Акунина). Противоположный полюс представлен произведениями с напряженной интригой, занимательным

сюжетом, интегрирующими признаки различных систем, в некоторых случаях — тяготеющими к так называемой “чернухе”. Самая характерная фигура здесь Н. Коляда, пьесы которого активно ставятся в театрах России и за рубежом, шокируя порой своей проблематикой, героями, языком. Существует “феномен Коляды” (Н. Лейдерман), и критики пытаются его расшифровать. Одни считают, что Н.Коляда пишет грубо и одиозно, другие отмечают экзистенциальные проблемы, поднятые в его пьесах, третьи пытаются разобраться в сущности его героев. В пьесах драматурга отражены социальные и духовные процессы жизни российского общества конца 80-х–90-х гг. Он обнажает уродство окружающей среды, даёт концентрированное изображение грубого и жестокого, показывая те стороны действительности, которые относятся к сфере “низкого”, рисует их натуралистически, эпатажно, не боясь “ненормативного слова”. О своих персонажах Н. Коляда говорит: “Я обожаю своих героев, жалею и люблю их. Люди, о которых я пишу в пьесах, это люди провинции: мучающиеся, живущие на краю пропасти, страдающие, счастливые и несчастные, убогие и прекрасные. Я их очень хорошо знаю, этих людей. Они всегда хотят взлететь над болотом, но Бог не дал им крыльев, и они это понимают”. Как правило, это полуинтеллигентные люди, которые искренне и честно говорят о том, какая у них чуткая душа, хотя сами они в грязи и обносках. Автор обнажает их боль и в то же время лечит ее. Безусловно, “новая драма”. явление неоднородное. Ее представляют драматурги разных художественных направлений, но новизна их эстетических поисков налицо. Они не только качественно изменяют драму, но и разрушают каноны комедии (“Аскольдова могила” А. Железцова, “Русский сон” О. Михайловой, “Виндсерфинг” О. Ернева, “Оборванец” М. Угарова), синтезируя в ней элементы драмы и трагикомедии. В ситуации смены ценностных ориентиров, пересмотра прежних идеалов и норм драматургии предложили свои версии жизни, свою картину мира, своих героев. Сегодня молодых авторов волнует “эффект самовыражаемости”, отказ от общепринятых норм и штампов, тяга к лабораторному типу работы.

Изменился и жанровый облик современной драматургии. В ней представлены самые разнообразные жанры. от драмы абсурда до

трагедии. Как никогда активно утверждает себя комедия (Л. Зорин, А. Галин, В. Гуркин, А. Железцов, Н. Коляда, Л. Разумовская, С. Лобозеров, Р. Белецкий, А. Яхонтов, П. Гладилин, Л. Филатов и др.). И это закономерно: в переломные эпохи данный жанр, как правило, получает новый толчок в своем развитии. Интерес современные драматурги проявляют и к фарсу (“Обрезанный ломоть” И. Шприца, “Песни о Родине”, “Стены древнего Кремля” А. Железцова, “Комок” А. Слаповского, “Кома” М. Ворфоломеева и др.). Прочное место в литературе занимает трагикомедия (“Ночной пришелец, или Свадьба с незнакомцем” Ю. Мамлеева, “Остров нашей Любви и Надежды” Г. Соловского, “Шутки в глухомани” И. Муренко, “Страшный суП, или Продолжение преследует” О. Богаева). Чаще стали появляться мелодрамы (“Около любви” А. Коровкина, “Жиголо, или Ненастье в солнечное утро” А. Мишарина, “...его алмазы и изумруды” С. Лобозерова). По-прежнему очень редко встречаются трагедии (“Саркофаг-2” В. Губарева).

Сегодня драматурги активно обращаются к классике, создают современные версии известных сюжетов. Возникают римейки или пьесы, написанные “вокруг” известных произведений. К таковым следует отнести “Смерть Ильи Ильича” М. Угарова (по роману А. И. Гончарова “Обломов”), “Возвращение из Мертвого дома” Н. Громовой (по Достоевскому), “На доньшке” И. Шприца (по пьесе М. Горького “На дне”), “Вишневый садик” А. Слаповского (по пьесе А. П. Чехова “Вишневый сад”), “Без царя в голове” П. Грушко (по мотивам “Истории одного города” М. Салтыкова-Щедрина). К ним примыкает “Мистификация” (по Н. Гоголю), “Зовите Печориным” (по М. Лермонтову) Н. Садур. Наибольшую известность получили пьесы-римейки Г. Горина “...Чума на оба ваши дома!” (по мотивам пьесы У. Шекспира “Ромео и Джульетта”) и Л. Филатова “Ещё раз о голом короле” (по мотивам произведений Г. Х. Андерсена и Е. Шварца) и “Рассказы Чумного города” (по мотивам произведений Д. Боккаччо). Римейк “...Чума на оба ваши дома!” написан Г. Гориным как продолжение “Ромео и Джульетты” У. Шекспира. Вместо высокой трагедии драматург создает трагикомедию. Это история любви, которая начинается с циничной сделки, а завершается глубоким чувством. Перед нами новый тип

Джульетты, близкий современной реальности. Вместо аристократки плебейка Розалина, выдавшая виды девица, приемыш в доме Капулетти. Её свадьба с пройдохой и плутом Антонио призвана примирить два клана (Монтекки и Капулетти). Художественная структура пьесы сочетает трагическое и комическое, серьезное, карнавальное и шутовское. Автор убеждает нас в том, что “Нет повести печальнее на свете, чем повесть об Антонио и...”. Инсценировки по мотивам чужих сюжетов – переходный период в русской драматургии, так как авторы ищут убежище, обращаясь к чужим сюжетам, чтобы потом написать пьесу о современности. В 90-е годы появились пьесы, тяготеющие к драме абсурда (“Опять двадцать пять” Л. Петрушевской, “Девять легких старушек” М. Курочкина, “Следствие” С. Шуляка и др.). Однако в большей степени абсурд в них “имеет место на уровне содержательном, в меньшей — на уровне художественной формы”[3]. Драматургов интересует то, что может быть в этом реальном мире, хотя мир их пьес опровергает и традиционную логику, и здравый смысл, он вариативен, в нем все возможно. Драма модернистской и постмодернистской ориентации отличается оригинальностью художественного мышления. Парадоксальная или абсурдная ситуация становится здесь поводом для размышлений и социально-философских обобщений. Философский пласт не лежит на поверхности, пропитывается иронией. Наряду с эстетическими новациями “новой драмы” наблюдается тяга некоторых драматургов к относительной “простоте” в ее построении (М.Арбатова, Е.Гремина, А.Слаповский, Н.Птушкина). Это обусловлено тем, что в конце 90-х годов началась эпоха пост – пост – модернизма и попытка следовать русской классической традиции становится очевидной. Как и вся современная литература, драматургия находится в творческом поиске, стремясь к адекватному постижению мира, изменению сознания людей, эстетическому разнообразию. Драма конца XX – начала XXI века демонстрирует новые грани поэтики, свидетельствующие о смене эстетической парадигмы.

ТЕМА 7. МЕТОДОЛОГИЯ И ПРИНЦИПЫ ИСТОЛКОВАНИЯ ЛИРИКИ XXI ВЕКА.

ПЛАН:

1. Поэзия как род литературы.
2. Поэзия 21 века. Музыка и стихи.
3. Современные поэты и основные направления поэзии.
4. Популярные российские поэты 21 века.

Литература:

1. Богданова О.В. Современный литературный процесс (к вопросу о постмодернизме в рус. лит. 70-90-х гг. XX в.) : материалы к курсу «История рус. лит. XX в. (часть III)» / О.В. Богданова. – СПб. : Филол. фак. С.-Петербур. гос. ун-та, 2001. – 252с.

2. Большев А. Современная русская литература (1970-90-е гг.) / А. Большев, О. Васильева. – СПб. , : Филол. фак. С.-Петербур. гос. ун-та 2000. – 320 с.

3. Гордович К.Д. История отечественной литературы XX в. /К.Д. Гордович. – СПб. : Академия, 2000. – 320 с.

4. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература. Книга 3. В конце века (1986 – 1990-е годы) / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М. : Академия, 2001. – 316 с.

5. Минералов Ю. Н. Современный литературный процесс / Ю.Н. Минералов. – М. : Наука, 2005. – 220 с.

6. Тернова Т.А. Современный литературный процесс/ Воронеж, 2006. – 234с.

Поэзия как род литературы. Поэзия -- высшая форма литературы. Если мы читаем ребёнку литературу для развития и обогащения языка, для того, чтобы прививать любовь к красивому и благородному -- к поэзии это относится вдвойне. Чтение хорошей поэзии на уровне интереса ребёнка учит любить лучшее и в какой-то мере служит прививкой от дешёвого и пошлого. Это воспитание культуры. (Боюсь, что в школе, где одна шутка или выпад остроумного школьника могли значить для класса больше, чем урок учителя, атмосфера не способствовала любви к поэзии. Стихи учили, потому что «задали» и выбирали покороче.

Поэзия прекрасно сочетается с изучением природы и служит ей прекрасным сопровождением.

Несмотря на то, что поэзия по большей части вымысел, в ней достаточно ценных, правдивых и благородных мыслей, полезных для формирования характера человека

Поэзия может воспитывать патриотизм (если это в ваших целях).

Некоторые стихотворения и поэмы прекрасно иллюстрируют изучение истории. Поэзия чрезвычайно эмоциональна и оставляет глубокий след.

Поэзия 21 века. Музыка и стихи. Единственным стабильным источником современных стихов для обычного человека является музыка. Однако тексты музыкальных композиций чрезвычайно редко ставят перед собой высокие поэтические цели. Если мы говорим о поп-музыке, ее смыслы сводятся к банальным “Я тебя люблю, когда ты меня любил - было хорошо, потом, когда разлюбил - стало плохо“. Конечно, даже среди откровенно попсовых текстов встречаются неплохие стихи (ярчайший пример - группа “Корни” с их продуманными многоходовыми стихотворениями), а многие современные рокеры имеют сильную поэтическую жилку, однако основная масса эстрадных текстов в лучшем случае бессмысленна, а в худшем - глупа. Это искажает стандарты аудитории, причем не только поэтические: любовь, одна из главных стихотворных тем, например, приравнивается к глупому потребительскому чувству необходимости удовлетворить животные потребности. Даже если в нем сохраняется романтика, она теряет в качестве и превращается в нечто банальное, низведенное до примитива.

За пределами музыки, потребление стихов идет в основном романтически настроенными девушками и юношами, переживающими либо любовную драму, либо наоборот, успешные отношения. Эти люди частенько ищут в Интернете рифмованные четверостишья, чтобы отослать им своим возлюбленным по СМС, причем это настолько вошло в тренд, что существует множество онлайн-ресурсов, предлагающих эту услугу. Таким образом, стихи вошли в масс-культуру и потребляются людьми по принципу, схожему с просмотром сериалов: конечно, поход в театр (или прочтение томика Пушкина)

отдает большей духовностью, но в принципе и мыльная опера (текст современного рифмача) вполне сойдет.

Современные поэты и основные направления поэзии

1. Концептуализм - система языковых жестов, относящихся к материалу советской идеологии, массового сознания социалистического общества. Официальные лозунги и клише доводятся до абсурда, обнажая разрыв между знаком, от которого остается голый концепт, понятийное ядро, и его бытийным наполнителем - означаемым. Поэзия опустошенных идеологам, близкая тому, что в живописи именуется "соц-артом".

Окурочек с балкона -

Как маленький салют...

А где-то, там, у Дона,

мой дед и млад и лют

прёт в рост, неосторожно,

на гансов-упырей...

Лишь «смертью храбрых» можно.

А в плен нельзя... Еврей.

Л. Рубинштейн

Выдающийся герой

Он вперед идет без страха

А обычный наш герой -

Тож же уж почти без страха

Но сначала обождет:

Может все и обойдется

Ну, а нет - так он идет

И все людям остается.

Д. Пригов

2. Постконцептуализм, или "новая искренность" - опыт использования "падших", омертвелых языков с любовью к ним, с чистым воодушевлением, как бы преодолевающим полосу отчуждения. Если в концептуализме господствует абсурдистская, то в постконцептуализме - ностальгическая установка: лирическое задание восстанавливается на антилирическом материале - отбросах идеологической кухни, блуждающих разговорных клише, элементах иностранно лексики.

"Далеко ль до беды?" - "Недалече!

Так вот прямо, милок, и ступай.

*Ну бывай! До свиданья, до встречи!
А потом уж ни в жизнь не бывай!"*

*И рассыпался вьюгою в очи,
и пропал хитрован-мужичок.
Время к ночи. Дорога короче.
Волчьим взглядом блеснул огонек.*

Т. Кибиров

*Секунда за секундой,
кадр за кадром,
миг за мигом
протискиваются и протискиваются пальцы
ниже, ниже,
сквозь решетку водостока,
всё ближе
к единственной уллке -
зажигалке.*

М. Сухотин

3. Нулевой стиль, или "великое поражение" - воспроизведение готовых языковых моделей, например, русской классики 19 века, в предельно опрозраченном контексте, как бы лишенном признаков авторской индивидуальности - в модусе раскавыченных текстов чужих произведений

*синим небом проплывает
прошлое во мне
пройден путь. никто не знает
что бывает Вне
зимний путь не только шуберт
зимний путь - без мух
пробегут за новой шубой
призраки старух*

А. Монастырский

*Не степной я волк, не орел лихой
Я простой человек, я старик больной.
Я рабочий ночей, я поэт души
Подойти ко мне
Не спеши, не спеши.
Я младенец лет, я безумец дней
Я пятнадцать столбов и тринадцать пней*

П. Пеннерштейн

4. **Ироническая**, шаржированно-гротесковая поэзия, обыгрывающая трафареты повседневного образа жизни, абсурдизм существования "типичного" человека в "образцовом" обществе. В отличие от концептуализма, работающего с языковыми моделями, ироническая поэзия работает с самой реальностью - на уровне не грамматического описания идеоязыка, а производимых на нем конкретных сообщений. Поэтому здесь сохраняется явная авторская поэзия, отсутствующая в концептуализме: смех, ирония, сарказм, юмор.

Перебираю прошлое в уме.

Читаю, но не вижу в этом смысла.

Один и тот же день меняет числа,

и лето приближается к зиме,

минуя осень...

В. Коркия

По улице идет автобус,

В нем едет много человек.

У каждого -- свои заботы,

Судьба у каждого -- своя.

Вот инженер тире строитель.

Он строит для людей дома,

И в каждый дом, что им построен,

Души частицу он вложил.

И. Иртенъев

5. **Метареализм** - поэзия высших слоев реальности, образных универсалий, пронизывающих всю европейскую классику. Система приемлющих и освящающих жестов, обращенная от современности к высокой культуре и культовой поэзии минувших эпох - от античности до барокко, от Библии до символистов. Архетипы "ветра", "воды", зеркала", "книги" - образы, тяготеющие к безусловности и сверхвременности мифологем.

Мук моих зритель,

Ангел-хранитель,

Ты ведь устал.

Сколько смятенья,

Сколько сомненья,

Слез наводнение -

Ты их считал.

Е. Шварц

Осенью на листьях

прилетают истины.

Желтые, красные --

разные-разные.

Падают у ног моих,

соберу букет из них.

О. Денисова

6. **Континуализм.** Поэзия размытых семантических полей, упраздняющих значение каждого определенного слова, рассчитанная на тающее, исчезающее понимание. Техника деконструкции, десемантизации текста, используемая в современных литературоведческих исследованиях /постструктурализм/, здесь становится методом творчества. Слово ставится в такой контекст, чтобы его значение стало максимально неопределенным, "волнообразным", лишилось дискретности, вытянулось в непрерывный, континуальный ряд со значениями всех других слов. Снимается бремя значения и наступает праздник сплошной, нерасчлененной значимости.

...Негромко говоришь -- прощай.

Мост над стремниной лета, над ливнем.

Прощай, -- говоришь тополиным побегам,

шелковице за белым забором

и улице,

А сам толком не знаешь --

К кому обращен этот шепот.

А. Драгомощенко

Как выбрал ты священные листки,

Обернутые в нотные прожилки?

Есть правильные звуки мире сем,

ты вынул их из мира,

И место поросло, как не бывало...

В. Аристов

7. **Презентализм** - соотносимая с футуризмом, но обращенная не к будущему, а к настоящему техническая эстетика вещей, магия их весомого, зримого присутствия в человеческой

жизни. Феноменологический подход: мир явлений фиксируется как таковой, в его данности, вне отсылки к "иной" сущности. Подчеркнуто дегуманизированный взгляд, снятый непосредственно с сетчатки глаза, до всяких психологических преломлений. Ориентация на системы знаков, принятые в современной науке и технологических производствах, - метафорическое употребление специальных слов. Природа переосмысливается в терминах современной цивилизации.

*По колено в грязи мы веками бредём без оглядки,
и сосёт эта хлябь, и живут её мёртвые хватки.
Здесь черты не провести, и потешны мешочные гонки,
словно трубы Господни, размножены жижей воронки.
Как и прежде, мой ангел, интимен твой сумрачный шелест,
как и прежде, я буду носить тебе шкуры и вереск,
только всё это блажь, и накручено долгим лиманом,
по утрам - золотым, по ночам - как свирель, деревянным.*

А. Парициков

8. Полистилистика. Мультикодовая поэзия, соединяющая разные языки по принципу коллажа. Обывательски-низовый и героико-официозный язык, лексика традиционного пейзажа и технической инструкции, "металлургические леса", в которых созревает настоящий "хлорофилл". В отличие от презентализма, который добивается органического сращения разных кодов в целостном, "энциклопедическом" описании вещей, коллажирующая поэзия играет на их несовместимости, катастрофическом распаде реальности..

*Охота жить
как всякая охота
напоминает выстрел из кустов
Привычка ждать
как всякая привычка
вредна пока не скажешь себе вслух
чётко и однозначно -- всё, хватит*

Н. Искренко

*Идиотизм, доведенный до автоматизма.
Или последняя туча рассеянной бури.
Автоматизм, доведенный до идиотизма,
мальчик-зима, поутру накурившийся дури.*

*Сколько еще в подсознание активных завалов,
тайной торпедой до первой бутылки подшитых.
Как тебя тащит: от дзэна, битлов - до металла
и от трегубовских дел и до правозащитных.*

А. Еременко

9. Лирический архив, или поэзия исчезающего "я".
Наиболее традиционная из всех новых поэзии, сохраняющая в качестве центра некое лирическое "я", но уже данное в модусе ускользающей предметности, невозможности, элегической тоски по личности в мире твердеющих и ожесточающихся структур. Реализм в описании современного быта, но не вполне живого, раскрытого как слой в зоне будущих археологических раскопок /"московская культура 80-х гг. XX века" /. Ностальгический /по чувству/ и археологический/ по предметности/ реализм

*Говори. Что ты хочешь сказать? Не о том ли, как шла
Городскою рекою баржа по закатному следу,
Как две трети июня, до двадцать второго числа,
Встав на цыпочки, лето старательно тянется к свету,
Как дыхание липы сквозит в духоте площадей,
Как со всех четырех сторон света гремело в июле?
А что речи нужна позарез подоплека идей
И нешуточный повод -- так это тебя обманули.*

С. Гандлевский

*Говори - словно боль заговаривай,
бормочи без оглядки, терпи.
Индевеет закатное зарево,
и юродивый спит на цепи.
Было солоно, ветрено, молодо.
За рекою казенный завод
крепким запахом хмеля и солода
красноглазую мглу обдает.*

Б. Кенжеев

Популярные русские поэты 21 века

Вера Полозкова - одна из самых известных поэтов нашего времени. Если попросить кого-нибудь назвать современного лирика, вы наверняка услышите эту фамилию. Ее первый серьезный сборник «Непоэмание» вышел в 2008 году, до этого она публиковала свои стихотворения интернете. Позже были и

литературные премии, и новые сборники: «Фотосинтез», «Осточертение», «Ответственный ребенок». В настоящее время она играет в театре и часто совершает поэтические гастроли по стране.

Вера Полозкова умеет писать хлестко, образно и необычно.

Ее часто называют «пронзительной», а ее стихи написаны будто в состоянии вечной влюбленности, даже если они и не о любви вовсе. Вера Полозкова пишет о себе, своих мыслях, чувствах, надеждах.

Ринат Валиуллин. Этот талантливый поэт тоже начинал со страничек в интернете и самиздата. Первую книгу под названием «Варварство» он издал самостоятельно в 2009 году. Через четыре года выпустил «Кулинарную книгу», а потом - еще два десятка произведений: как лирики, так и прозы.

Сам автор называет свой стиль «сенсорной поэзией» с очень чувственными текстами, вызывающими эмоции. Почти каждая строчка из его произведений разошлась по интернету цитатами. В его стихах не всегда присутствует рифма и ритм, зато почти в каждом - неожиданные метафоры, сочные сочетания слов и авторский стиль.

Ринат Валиуллин пишет об отношениях мужчин и женщин, причем заглядывает прямо в душу, подмечая тонкие психологические моменты.

Ах (Марина) Астахова. Эта поэтесса обладает одной из самых обширных поэтических аудиторий в России, что позволяет ей путешествовать с выступлениями по всей стране, а в 2014 году она совершила тур по Европе. Профессиональные литераторы критикуют ее стиль, но это не мешает Астаховой собирать тысячи читателей, иметь армию поклонников и каждым стихотворением попадать прямо в сердце своим почитателям.

Она не устает искать новые формы лирики. К примеру, в ее библиографии есть книга «Мужское/Женское», где Астахова пишет о двух противоположностях, живущих в ее сознании. Строгие, четкие строки от ее мужского эго и мягкие, нежные женские чувства в другой половине.

Следует отметить, что исследовательское отношение к современной литературе далеко не ровное. Так, А.Немзер характеризует конец XX века –начало XXI ,как «замечательное»

(в плане художественных достижений) десятилетие, Е.Шкловский определяет современную литературу как «бесприютную», а поэт Ю.Кублановский и вовсе призывает отказаться от знакомства с ней. Причина таких диаметрально противоположных характеристик в том, что мы имеем дело с живым процессом, который создается на наших глазах и, соответственно, не может быть однозначно и полно оценен.

Понятие «современная литература» подразумевает тексты, написанные с 1985 года по настоящее время. Выделение нижней границы периода, 1985 г., пожалуй, не нуждается в комментариях: это дата начала перестройки, открывшей не только путь к политико-социальным преобразованиям, но и способствовавшей трансформациям внутри собственно литературного процесса – открытию новых тем (тем социального дна), появлению героя, который был невозможен на предыдущем этапе развития литературы. Долгое время было принято говорить о конце современной поэзии, о немоте как ее голосе. В последнее время отношение к современной поэзии несколько меняется. И это мнение в первую очередь зависит от вас. Сейчас же существует два мнения о поэзии. Первое гласит, что ее попросту нет, а второе - она существует, и ей надо гордиться! Я постараюсь доказать вам вторую версию.

Борис Борисович Рыжий (1974—2001)

Борис Рыжий родился в семье учёного. В 1980 его семья переехала в Свердловск. В 14 лет начал писать стихи и в то же время стал чемпионом Свердловска по боксу среди юношей. В 1991 году Борис Рыжий поступил в Свердловский горный институт и женился; в 1997-м окончил отделение геофизики и геоэкологии Уральской горной академии. В 2000-м окончил аспирантуру Института геофизики Уральского отделения РАН. Проходил практику в геологических партиях на Северном Урале. Опубликовал 18 работ по строению земной коры и сейсмичности Урала и России. Работал младшим научным сотрудником Института геофизики УРО РАН, литературным сотрудником журнала "Урал". Вел рубрику "Актуальная поэзия с Борисом Рыжим" в газете "Книжный клуб" (Екатеринбург). Участвовал в международном фестивале поэтов в Голландии. Всего им было написано более 1300 стихотворений, из которых издано около 350.

Первая публикация стихов в 1992 в «Российской газете» — «Облака пока не побледнели...», «Елизавет» и «Воплощение в лес». Первая журнальная публикация появилась в 1993 году в «Уральском следопыте» (1993, № 9). Его стихи публиковались в журналах «Звезда», «Урал», «Знамя», «Арион», альманахе «Urbі», переводились на английский, голландский, итальянский, немецкий языки. Стихи Бориса Рыжего переведены на все европейские языки, а в Голландии любовь к нему так велика, что популярная рок-группа Де Кифт записала две песни на его стихи.

Трагическое бытие и являлось основной тематикой и отчасти движущей силой поэзии Бориса Рыжего: ... Не в ладах Я был с грамматикой жизни. Прочел судьбу, но ничего не понял, К одним ударам только и привык К ударам, от которых словно зубы, Выскакивают буквы изо рта. И пахнут кровью.

Можно найти в стихах поэта и философские обобщения: ...И бесконечность прошлого, высвеченного тускло, очень мешает грядущему обрести размах...

Ощущение близкой смерти пронизывает чуть ли не все творчество Рыжего и чуть ли не детальные описания своей смерти: "я умру в старом парке на холодном ветру...", "я умру на чужом продавленном диване...",

...Я точно знаю, где и как погибну — Сначала все покинут, а потом Продам все книги. Дальше будет холод, Который я не вынесу... и даже: ... Не гляди на меня виновато, я сейчас докурю и усну — полусгнившую изгородь ада по-мальчишески перемахну.

Парадокс поэзии, да и жизни Бориса Рыжего, в том, что сколько бы ужасного и страшного он не описывал в своих стихах, почти также сильно, как он ненавидел многое из того, что его окружало, он это же самое безумно любил. И эта любовь рождает такие замечательные строки: ...За то благодарю, что скверный гость я все-таки довольно сносно встречен — и для плаща в прихожей вбили гвоздь, и целый мир взвалили мне на плечи. За все, за все. За то, что не могу, чужое горе помня, жить красиво. я перед жизнью в тягостном долгу, И только смерть щедра и молчалива...

Полина Юрьевна Барскова (4 февраля 1976)

Полина Барскова окончила филологический факультет Санкт-Петербургского университета по кафедре классической

филологии. С 1999 в США в университете Беркли (Калифорния); научная работа посвящена русской прозе 1930-х годов

Творческая биография Барсковой — редкий пример поэта-вундеркинда, который, повзрослев, не потерялся на литературной сцене: как указывает Валерий Шубинский:

«Юношеский голос Барсковой был слишком искажен помехами (то кокетством, то нарочитой и неорганичной грубостью, то образной мешаниной), чтобы его можно было расслышать, а обстановка раннего и, скажем прямо, не вполне заслуженного успеха не способствовала взыскательности к себе. Голос, однако, от природы был достаточно силен, чтобы, достигнув зрелости, пробиться сквозь все посторонние шумы. Кое-где он пробивался уже пять лет назад, но несравнимо реже. Сейчас он слышен почти постоянно — густое, чувственное сопрано, взволнованное, но умеющее быть и спокойным»

Первая книга Барсковой вышла в 1991, в том же году она стала лауреатом Всесоюзного фестиваля молодых поэтов.

В ранних стихах Барсковой чувствовалось влияние поздних романтиков, особенно французских. Дмитрий Кузьмин отмечал: «Это очень чувственная (хотя и осторожная в непосредственном обращении к сексуальным темам) поэзия романтического склада, сочетанием мрачноватого колорита с сильным эмоциональным напряжением не слишком похожая на более сдержанную, как правило, петербургскую поэзию последних десятилетий, — впрочем, в чем-то можно усмотреть близость интонаций Барсковой с ранним творчеством ее отца, одного из известнейших российских поэтов Евгения Рейна, а еще больше — с кругом не столь известных авторов рубежа 60-70-х (Александр Миронов, Александр Ожиганов), предпринявших последнюю попытку создать на русской почве аналог французских «проклятых поэтов», в свое время пропущенных в России по причине свойственной Некрасову и его последователям преувеличенной озабоченности социально-политическими проблемами.»

В 2000 г. Барскова характеризовала свою поэтику так: «Для кого-то я наследую модерну и Питеру, надменности и чеканности, для кого-то я скандальна, вульгарна, сентиментальна, бульварна, небрежна, бесстыдна, пуста. Пусть каждый находит то, что ему нужно».

Свое первое стихотворение она придумала, пока ждала маму около бакалейной лавки. До этого все родительские попытки пристроить Барскову к какому-то ремеслу заканчивались гомерическими катастрофами: меня выгнали и из музыкальной и из художественной школ.

Со слов Барсковой : «Вот есть это пространство - есть и поэзия. Это просто на самом деле, это, как любовь, я извиняюсь. Все ищешь ей определений, объяснений, а когда она с тобой происходит - все сразу понятно. Поэзия, на самом деле, вообще ничего не описывает, она называет. Она вызывает нас самих из первобытного бессознательного мрака. Но это я начинаю говорить красиво, а этим поэзия тоже не занимается. Она, в идеале, говорит безжалостно-точно. И вот это качество, которое сопровождает хор звучащего пространства и есть единственно мне доступное понимание моего ремесла. Мне просто важно как-то дойти до русского читателя. Другого читателя у меня нет и не будет, а этому я вполне себя доверяю. Насколько я себе этого читателя представляю, он сладостно разнообразен. Одни ценят "Акмеизм", другие – "Физиологичность", для кого-то я наследую модерну и Питеру, надменности и чеканности, для кого-то я скандальна, вульгарна, сентиментальна, бульварна, небрежна, бесстыдна, пуста. Пусть каждый находит то, что ему нужно. А для меня, так, чеканная и бесстыдная пустота – весьма уютное пространство.»

FISH Поцелуй меня сюда: У меня вот здесь вода. Поцелуй меня туда: У меня и там вода. Дождь идёт четыре дня, И всё время на меня. Поцелуй меня в висок: У меня там рыбный сок. Поцелуй в прозрачный рот: Рыбка-рыбка там живёт. Поцелуй неспешным ртом: Так сома целует сом. Рассердилась рыба-меч. Не желает наших встреч. Между нами пролегла, Вся из жидкого стекла. Но зато через неё Я рассматривать могу Драгоценное шитьё Для меня раскрытых губ. Губ раскрытых, чтобы мне Прошептать в беззвучной тьме: *You are so sweet and warm Like a little darling worm.*

Дмитрий Юрьевич Веденяпин (14 октября 1959)

Дмитрий Веденяпин – поэт и переводчик, окончил Институт иностранных языков. Работал ночным сторожем, рабочим в геологических и археологических экспедициях, тренером по самбо, жонглером, преподавателем английского языка, читал лекции о

русской литературе. Переводил прозу и стихи других английских, американских, французских, немецких классических и современных поэтов. Первые поэтические публикации состоялись в начале 1980-х годов. Дмитрий Веденяпин — один из самых глубоких современных поэтов: «Главные черты поэзии Веденяпина — независимость и сила. Не та независимость, когда человек спорит с другими, а та, когда он прислушивается только к себе — или к чему-то в себе. Не та сила, с которой разгоняется словесный аппарат, а сила, с которой хочет превратиться именно в стихи какой-то независимый от автора опыт. И загадку стихов Веденяпина всегда составляло именно сочетание той силы непреложности, с какой в них с самого начала, то есть еще с середины 1980-х, выявлялась, очерчивалась какая-то картина, и спокойствия, почти неподвижности самой этой картины: светлое пространство, кубическое или прямоугольное, в нем размещены отчетливо отдельные предметы, и по световому фону — то ли царапины, то ли иглы». Дмитрий переводит очень много прозы и поэзии. Когда ему задали вопрос:

«Как Вы считаете: переводить поэзию должны поэты - или это необязательно?» Он немного замешкался, но все-таки ответил: «Конечно, интереснее и лучше, когда переводит поэт, а не просто "переводчик поэзии". Подозреваю, впрочем, что людей, относящихся к последней категории, особенно в России, совсем немного. Мне не очень понятно, как можно переводить поэзию и при этом не писать своих стихов. Их можно не публиковать, но это, что называется, другая история. Разумеется, есть опасность, что поэт, переводя, будет навязывать тексту слишком много своего. Но здесь ничего не поделаешь.»

* * *

Человек подходит к микрофону. Утро отражается в реке. Женщина летает над газоном, Полулежа в красном гамаке.

Сонная Австралия. Зеленый Летний день. Залитый солнцем джип. Смуглый фермер, с детства умудренный Тайным знаньем бабочек и рыб.

Не спеша потягивая виски, В кресле у окна сидит старик. Не спеша потягивая виски, В зеркале сидит его двойник.

Девочка играет с обезьяной. Негр в очках копается в саду. Над зеленогрудую поляной Вьется белоснежный какаду.

Если радость – это чувство света, Выстрели из
фотопистолета В это небо, полное тепла, И оттуда с серебристым
звоном На поляну рядом с микрофоном Упадет Кашеева игла.

МАРИЯ МИХАЙЛОВНА СТЕПАНОВА (9 ИЮНЯ 1972)

Мария Степанова - поэт, литератор, критик, журналист -
родилась 9 июня 1972 года в Москве. Окончила Литературный
институт (1995). С 2007 года главный редактор интернет-издания
OpenSpace.ru. Живёт в Москве.

Поэтика Степановой своей современностью и
«вневременностью» опровергает утверждение о кризисе
классического стихосложения. Степанова экспериментирует с
аутентичным авторским высказыванием, навязыванием
лирическому герою авторских черт. Для нее это уже не просто
фигура дискурса, но личная воля, прорыв к субъекту
высказывания. Художественный язык Степановой крайне
своеобразен: деформация словоформ затрагивает все уровни языка,
выявляя потенциал новых смыслов.

Из речи Марии Степановой при вручении Премии Андрея
Белого 2005 г.: «Естественное состояние поэзии, ее натуральное
хозяйство проще всего описывается в апофатическом ключе.
Среди других значимых отсутствий есть и такое: огромное
коллективное тело поэзии не имеет или не ведает своих границ – в
отличие от частного тела поэта, которому не даст забыть о
поставленных пределах хотя бы собственная кожа: страшная
история Марсия издали предостерегает от последствий такой
забывчивости; зато память о телесных рамках волей-неволей
заставляет наше высказывание оставаться персональным.
Оказывается, что для работы громоздкого лироэпического
механизма, гордого своей нематериальностью и чающего
обернуться второй природой, необходим двигатель самого
материального характера: деление клеток, движение крови.
Всякий живой поэт, словно первый или последний, несет на себе
неосязаемую тяжесть всей-поэзии-сразу. Стоит ему разжать руки
– и в присутствии страдания и распада, перед лицом Смерти Ивана
Ильича поэзия, лишенная носителя, перестает выдерживать
собственный вес. Страстное земное она не переходит. Ее
центробежной логике необходимо наличие центра и человека в

нем. Потому с физической смертью поэта всякий раз гибнет сама поэзия, вся и разом.»

Григорий Дашевский в статье «Мария Степанова. Счастье» пишет: «В балладах Степановой странные существа или происшествия не наказывают человека за прежнюю вину, а заполняют пустое место, заполняют паузу. Паранормальные явления заменяют лирику». С ними страшно, говорит критик, но без них, при молчании лирики, было бы бессмысленно. «В минуту жизни трудную» читатель ждет от поэта утешительного слова, но поэт отсылает его к рассказчику баллады, а тот — к призраку. Герои Степановой оказываются игрушками в руках загадочных сил, проявляющихся как всякого рода «нечисть». «По мере драматического столкновения с «тусторонним этим холодцом» герои Степановой «глядят как в испорченный видик» на «чудные картинки», совершают продиктованные страстью поступки, — а «жизнь продолжает себя». Выход из этой круговерти и обретение иного видения происходит только за пределами жизни.

Небо пегое сегодня реяло Пробежавшим рысакom. Точно воском, музыкой из плеера Уши налиты битком.

Фартуком вися на милой шее, Созерцая облака, Все-таки как варезку нашарю В рукаве я двойника.

И увижу: на родную хату Туча надвигается, брюхата, Горожанин покупает виску, Почтальон уносит переписку.

Я и я как две американки За туземцами следим. Белы день и простокваша в банке. Ложка медлит посреди.

ТЕМА 8. ПУТИ ГЕРМЕНЕВТИКИ В ЛИТЕРАТУРЕ XXI ВЕКА. ЦИФРОВОЙ КОНТЕНТ.

ПЛАН:

Влияние цифровых технологий на литературу.
Создание экспериментальных произведений.
Примеры блог-литературы.
Сетевая драма.

Литература

Русская литература в цифровую эпоху Владимир Л. Шуников ISSN 2686-7249 RSUH/RGGU Bulletin: Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies, 2021, no. 3ю, Русская литература в цифровую эпоху

Абашева 2017 – Абашева М.П. Блог-литература как феномен: опыт Евгения Гришковца // Вестник Пермского ун-та. 2017. Т. 9. Вып. 4. С. 103–112. Абашева 2018 – Абашева М.П. Новые стратегии письма и чтения в эпоху социальных сетей // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 43–48. Генис 1999 – Генис А.А. Поле чудес // Генис А.А. Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М.: Новое лит. обозрение, 1999. С. 82–91. Пустовая 2011 – Пустовая В.Е. Антология скриншотов // Октябрь. 2011. № 12. С. 161–174.

Влияние цифровых технологий на литературу проявляется во второй половине XX столетия, становится ощутимым в последние десятилетия предыдущего века и последовательно нарастает вплоть до текущего дня. Цифровизация преодолевает границы между государствами, включая национальные литературы в глобальный процесс освоения новых технологий и модернизации принципов построения текста и создания образа. Следует сосредоточить свое внимание на русской художественной словесности, однако сразу оговорим, что отмеченные в ней тенденции созвучны тем, что проявляются в других регионах мира: легко обнаружить схожие прецеденты, проекты, художественные особенности в литературе Европы, Америки, Азии. Говоря о цифровизации, в первую

очередь нужно думать о влиянии на литературу мировой информационно-коммуникационной среды Интернет.

В 1994 г. происходит регистрация домена высшего уровня 'RU', благодаря чему возникает РУНЕТ (русскоязычный сегмент интернета), а в нем – РУЛИНЕТ (русскоязычный литературный интернет). С одной стороны, в Сети начинают размещаться созданные ранее литературные произведения, научные и критические тексты, им посвященные. Оцифровка литературных текстов идет активно, в настоящее время в Сети можно найти собрания сочинений классиков литературы XIX–XX вв., более ранних эпох, а также наших современников. Создание Национальной электронной библиотеки включено в число русских национальных проектов, осуществлена оцифровка 48 тысяч книжных памятников. На этом ресурсе размещены как древние и редкие тексты (первые Евангелие, Апостол и др.), так и произведения золотого, серебряного века русской литературы, XX столетия, наконец, новейшая проза. Можно сделать подборку по авторам, жанрам или тематике. С другой стороны, тексты создаются и размещаются сразу в Сети, в связи с чем качественно меняется представление о художественном произведении, его языке, творческой деятельности писателя и читателя. Интернет открыл возможность каждому сделать собственные сочинения достоянием публики; снял временную дистанцию между созданием текста и его изданием (точнее – размещением на сайте). В Рунете возникают ресурсы, где опубликоваться со своими сочинениями, которые автор считает феноменом литературы, может каждый. Общее количество пользователей сайтов свободной публикации сосчитать едва ли возможно, эти ресурсы позволяют всем желающим реализовать свой творческий потенциал. С распространением мессенджеров творческая активность «перекочевала» туда – появились литературные телеграмм-каналы, посвященные творчеству современных авторов. Публикация на этих сайтах не делает автоматически человека профессиональным литератором, но данные сочинения можно считать частью современного окололитературного процесса, в этой «реторте» возникают новые художественные формы. Интернет становится площадкой для литературного start-ура: за последние двадцать лет появился круг авторов, которые

первоначально публиковались в Сети, а затем, получив признание, стали авторами печатных изданий: Линор Горалик, Марта Кетро, Слава Сэ. В Сеть уходят авторы, которые изначально стали известны читателю благодаря печатным изданиям. Сложно назвать сочинителя, у которого не было бы собственной страницы – как минимум для продвижения своих произведений, анонсирования новых публикаций. Обзавелись интернет-версиями литературные журналы, обязательно есть интернет-страницы литературных конкурсов, премий. Чтобы читателю сориентироваться в современном литературном пространстве, существуют самые разные «навигаторы». Сейчас и эта опция реализуется преимущественно в Сети: появляются «лонгриды» (в форме которых представляют и подборки художественных текстов), «мастриды», “book a day”, где перечислены тексты как для повседневного чтения, так и наиболее знаковые – по мнению авторов этих списков. Рекомендуют далеко не только литературные произведения, но и их в том числе. Появились буктрейлеры (см.: <http://booktrailers.ru>) – видеоролики, содержащие в себе презентации литературных произведений. Буктрейлеры создаются с целью популяризации книг, помогают обратить внимание читателя как на новые печатные издания, так и на классические тексты. Характер продвижения литературных произведений сближается с анонсированием произведений визуальных искусств: в буктрейлеры включаются цитаты, иллюстрации, фотографии обложек, фрагменты экранизации этих сочинений (если таковые есть). В связи со всей этой активностью в литературном сообществе возникает дискуссия: как рассматривать искусство речи? Можно ли его считать сетевым? Дискуссия эта началась практически с момента возникновения РУЛИНЕТА, сразу же возникла оппозиция «литература – сетература» (сетевая литература). По сути, сетевыми можно назвать лишь тексты, которые строятся по принципам интернет-коммуникации в мировой паутине – и могут полноценно функционировать только в ней. **Активно**

экспериментальные произведения создаются в конце 1990-х – начале 2000-х гг. Это «Стихня» В. Кламма (<http://klamm.lucksite.com/>), «оконная поэзия» Г. Жердева (<https://netslova.ru/zherdev/pere/start.htm>), инсталляции О. Лялиной

([http:// teleportacia.org/war/](http://teleportacia.org/war/)), флешпоэма «Свалка» Е. Коцюбы (<http://flashpoetry.narod.ru/>), гипертексты «Роман» Г. Лейбова ([http://cs.ut.ee/~roman_l/hyperaction/ htroman.html](http://cs.ut.ee/~roman_l/hyperaction/htroman.html)), «Иннокентий Марпл» (<http://marpl.com>), «Межлокальная Контрабанда» (<http://www.postart.ru>). Ряд таких проектов включает в творческий процесс и читателя, делая литературную игру тотальной: любой из нас может принять участие в создании тех или иных текстов (на выбор предложен широкий спектр жанров, в основном поэтических – буриме, сонет, хокку, новый жанр танкетка по аналогии с танка, лимерик и пр.) . Количественно корпус текстов сетевой литературы незначителен, в силу чего ряд литературоведов (Д. Быков, Р. Арбитман, М. Липовецкий) посчитали, что русская сетература не состоялась. Однако можно охарактеризовать это более сдержанно: едва ли стоило ожидать, что литературный эксперимент станет массовым.

Данные произведения обозначают новые возможности художественной словесности в интернет-сфере: литературный текст становится безграничным, разрастающимся в бесконечность в пространственном плане – и изменчивым во временном. Таковую литературу можно назвать «динамической», она реализует в себе нелинейную стратегию создания текста – и его восприятия. Творческий процесс включает в себя всех, увязывая креативные возможности автора и читателя. Произведение соединяет в себе разные типы знаков и факторов художественного впечатления – вербальные, звуковые, визуальные (иконические) и пр. Это получает развитие в Сети, влияя на поэтику новейшей русской литературы. Причем оказывается востребовано писателями, представляющими в своем творчестве разные эстетики – не только постмодернистскую (В. Пелевин), но и неонатуралистскую (Л. Петрушевская), авангардную (Е. Элтанг), неосентименталистскую и постромантическую (Д. Липскеров, А. Слаповский, Е. Гришковец), а также беллетристику – Б. Акунин, С. Лукьяненко, А. Старобинец и др.

На первое место по распространенности нужно поставить блоглитературу: жанр личного дневника при этом понимается весьма широко. Исходной его формой были записи в Живом журнале, затем добавились площадки Фейсбук и Твиттер, Одноклассники и ВКонтакте, наконец, иконические образы из

Инстаграмма. Блог делает проницаемой среду литературных творцов: происходит обращение авторов бумажной литературы к этому жанру – и вместе с тем издания известных блогеров в книжном формате публикуются как романы, повести и т. д.

Вторая тенденция представлена, например, в антологиях сетевых авторов – «Скажи» (2008) и «Вдохнуть. и! не! ды!шать!» (2009), редактором которых стала писательница, завоевавшая читательскую популярность с помощью своего блога, – Марта Кетро. По мнению В.Е. Пустовой, «блог сделал актуальным сетевой стандарт высказывания – быстрого и емкого, рассчитанного на ответную реакцию и в то же время самоценного, не требующего для понимания контекста» [Пустовая 2011, с. 161]. Блог-тексты лаконичны по объему (ряд авторов создает их такими, чтобы они умещались на экране смартфона), а также допускают возможность чтения любого фрагмента произведения как вполне самодостаточного.

Приведем несколько **примеров блог-литературы**.

Активно этот жанр осваивал Е. Гришковец, о чем свидетельствует список текстов, созданных им в Сети и опубликованных в дальнейшем как художественные произведения. В них Гришковец ищет свой стиль интернет-публикаций, существенно отличающийся от стилистики иных авторов монологичностью и пространностью текста. Автор пытается коммуницировать с аудиторией – и отказывается от этого, закрывая «гостевую книгу» и превращая свою страницу в ЖЖ в своего рода литературный дневник.

Б. Акунин в своем блог-романе «Фото как хокку» (2011) посредством введения фотографий затрагивает проблему истинного / фиктивного, столь актуальную для новейшей словесности. Именно даггеротип воспринимается им как первый достоверный источник существования истории, в силу чего визуальное становится той опорой, которая дополняет вербальный текст, снимая проблему тотальной деконструкции высказывания и сохраняя его достоверность.

Интернет-роман Е. Попова «@рбайт, или Широкое полотно» (2012) открывается программным заявлением автора: Предлагаемый вашему вниманию интернет-роман состоит из сорока четырех глав. Начиная с 1 января 2010 года каждую из этих

глав автор примерно раз в неделю выставлял в своем Живом Журнале, сопровождая очередную виртуальную публикацию вопросами к читателям и получая в ответ изрядное количество комментариев. ...ноу-хау этой моей затеи заключается в том, что автор и те его первые читатели, которых в интернет-пространстве именуют юзерами, впервые в истории литературы получают возможность вести диалог непосредственно на страницах текста, создаваемого ЗДЕСЬ, СЕЙЧАС И СЕГОДНЯ. Если Гришковец закрывает в итоге возможность для комментариев со стороны читателей, то Попов всячески педалирует ее не только в ЖЖ, но и создавая иллюзию этого в печатной версии романа – предлагая по итогам каждой главы вопросы для обсуждения читателям. Поэтому у романа двучастная композиция: первая часть («Арбайт») – посты, выглядящие как части нарратива о писателе Гдове, который размышляет на разные темы, вспоминает о своем прошлом и пр., вторая («Широкое полотно») – комментарии читателей, которые отвечают на вопросы, заданные в финале глав. Обобщая характеристику этих текстов, можно отметить: блоглитература обозначает новые грани литературного творчества: – виртуальность личности автора – и любого субъекта речи, что позволяет мистифицировать образ говорящего / пишущего текст и обуславливает свободу в плане коммуникации и в отношении ответственности за сказанное; – ризомность и фрагментарность текста, каждое высказывание которого можно воспринимать как самостоятельное. Тем самым в любом объеме элементы текста претендуют на художественную целостность; – способность автора (а также его готовность) напрямую коммуницировать с читателями (что в принципе не свойственно литературе печатной – «искусству непрямой коммуникации» (М.М. Бахтин)); – проблематизация границ между нехудожественным (документальным, претендующим на аутентичность) и литературным высказыванием; – нивелирование различий между устной и письменной речью. Интернет побуждает к иным жанровым экспериментам: знакомые жанровые форматы получают новое воплощение.

М. Абашева цитирует записи Линор Горалик в Твиттере и на Фейсбуке, из которых в дальнейшем вырастают произведения: в постах сочетаются чужие новостные сообщения и комментарии

писательницы, идущие под хештегом «# Даже постыдился бы» . М. Абашева считает, что в таких текстах обнаруживаются черты притчи [Абашева 2018, с. 45]. На наш взгляд, данные записи можно соотнести с иной жанровой стратегией. В первой части этих сообщений мы видим изложение факта, тяготеющее по своей стилистике к анекдоту: представлен казусный случай «из жизни», при этом художественность данного текста под вопросом. Ее придает высказыванию вторая часть, в которой данный случай Горалик соотносит с поэтикой того или иного автора, вписывает в литературную традицию. Вместе с тем ироничность этого комментария выявляет некий универсальный принцип – эстетический и оценочный. Ориентация на восприятие изображенного в тексте как частного казуса и одновременно с этим – как проявление художественного принципа, связи с традицией воплощают жанровую стратегию рассказа.

Сетевая драма выстраивает текст в форме интернет-комментариев: прецедентной в этом плане является пьеса М. Угарова и Е. Греминой «Сентябрь.doc». Комментарии не позволяют читателю представить ни как выглядят субъекты речи, ни антураж, в котором произносятся реплики. Многие элементы, из которых традиционно формировался художественный мир, оказываются нефункциональны: нет визуализируемого хронотопа, предметного ряда, жеста, эмблемной портретной детали и пр. Активность героев проявляется исключительно в речи, педалируется перформативный характер высказывания. При этом почти каждый субъект получает право голоса в произведении единожды (немногие – 2–3 раза), поэтому количество говорящих радикально возрастает. Функция героев сводится к декларации своей позиции: новое высказывание манифестирует очередное индивидуальное мнение. Масочные никнеймы субъектов речи связаны с обсуждаемыми темами и служат подтверждением тех позиций, что высказаны в комментариях. Принципы интернет-коммуникации трансформируют драматический конфликт и сюжет: диалог между персонажами возникает на минимальном участке текста, состав участников, тематика, модальность речевого взаимодействия постоянно меняется – с каждым новым комментарием, отражающим точку зрения очередного субъекта речи. Так как не все герои коммуницируют друг с другом, то

противоречия между ними существуют лишь потенциально: увидеть различие мнений, то есть актуализировать конфликт – задача читателя. В силу независимости реплик героев друг от друга эксплицированный в них зазор в осмыслении ситуаций не может быть устранен. Сюжетная динамика обеспечивается варьированием тематики высказываний и раскрытием всего диапазона мнений о предмете дискуссии. Содержательное разнообразие позиций усилено пестротой речевых жанров. Помимо собственной речи разных субъектов в текст комментариев включается и чужое слово в форме цитат, воспроизведенных предшествующих реплик и пр. Проблематика пьесы и спектр мнений по обсуждаемым вопросам разрастается как снежный ком. Комментирование может идти линейно или строиться по принципу гипертекста. В любом случае достигается «критическая масса» реплик, которая и ведет к катастрофе, так или иначе касающейся всех субъектов речи. Она состоит в невозможности обрести последовательное, не мозаичное диалогическое взаимодействие с Другим. При этом *катастрофа осознается и героем, и читателем*: осмысление данного итога как обусловленного художественными особенностями сетевой драмы рождает ее эстетическое переживание – катарсис. Композиционно-речевая форма интернет-комментариев не предполагает введение в пьесу ремарок в традиционном их понимании, поэтому авторский паратекст в драме представлен в минимальном объеме. Автор в сетевой драме уже не творец, режиссер, а тот, кто лишь внешне оформляет высказывания субъектов речи в заверченный текст произведения. Читателю предлагается воспринимать текст как аутентичные «комменты», не модерированные кем-то сторонним. Наконец, формат комментариев открывает возможность включить в текст литературного произведения элементы интерфейса интернет-страницы. Они провоцируют читателя «как бы» виртуально использовать этот функционал. Например, добавить одного из героев в друзья, тем самым приняв позицию этого субъекта речи. Сетевая драма во многом модифицирует характерные для этого рода литературы принципы построения текста и презентации в нем образа человека-в-мире. Литературоведческий анализ поэтики сетевой драмы предполагает переосмысление категорий

«драматическая образность», «герой», «конфликт», «сюжет». Помимо сетературных экспериментов на литературу оказывают влияние и иные цифровые феномены: Интернет порождает виртуальный мир, который генерирует индустрия компьютерных игр. Возможность не только вообразить альтернативную реальность, прочитав о ней, но и увидеть ее на экране воочию, погрузиться в нее в процессе игры, едва ли не оказаться внутри благодаря технологиям 3D, 5D и иным, становится еще одним мощным фактором, влияющим на литературу и иные искусства. При этом идет активное взаимодействие компьютерной игры, визуальных искусств и литературы: как на основе книги могут быть сняты фильмы и возникнуть шуттеры, квесты, стратегии (спектр жанров весьма разнообразен) – так и наоборот.

Системно этот процесс проявляется в творчестве В. Пелевина. В повести «Принц Госплана» (1991) герои находятся в мире популярной в те годы игры «Принц Персии», действуют по ее правилам, что и определяет их стремления, смысл существования. Катастрофой для героя становится открытие, что прекрасная дама, освободить которую – цель игры, оказывается бутафорией. В романе «Святочный киберпанк или рождественская ночь117.DIR» (1999) проявляется эстетика киберпанка – описывается симбиоз человека и машины (компьютера). В романе «Шлем Ужаса» (2005) Пелевин представляет новую версию мифа о Минотавре, актуальным воплощением которого автор видит мировую Сеть.

В романе «Т» (2009) Пелевин обращается к изображению сознания человека, ставшего не игроком, а персонажем, которым играют. Мир романа-дистопии Пелевина «S.N.U.F.F.» (2012) целиком подчинен виртуальности. По мнению А. Гениса, «для Пелевина окружающий мир – это череда искусственных конструкций, где мы вынуждены блуждать в напрасных поисках сырой, изначальной действительности. Все эти миры не являются истинными, но и ложными их назвать нельзя, во всяком случае, до тех пор, пока ктонибудь в них верит» [Генис 1999, с. 83]. Отсутствие представления о реальности не позволяет героям понять абсурдность симулякров, но ставит проблему манипулирования человеком, осуществляемого посредством Сети. Бесконечность литературного текста рождает еще один

интересный феномен – сочинения тех, кто увлечен тем или иным произведением, созданные с использованием образов героев и мира, мотивов этого текста. В литературоведении появился целый набор терминов, описывающих данный феномен: самого его именуют фан-фикшн, сочинителей таких текстов – фикрайтерами, корпус произведений – фандомом, а его художественные принципы – фаноном. Тематика этих произведений определяется стремлением создать предысторию (приквел), придумать продолжение понравившегося сюжета (сиквел), прописать какие-либо сюжетные подробности, недостаточно ясно обозначенные в художественном «первоисточнике» – или представить их альтернативную версию. Формируются весьма масштабные корпуса текстов. Естественно, что они возникают по популярным произведениям, причем не только литературного, но и кино-/телеискусства (на сайте [http:// ficbook.net](http://ficbook.net) представлены фандомы по сериалам «Шерлок», «Мерлин», «Сверхъестественное»). Массовость интереса делает этот феномен скорее относящимся к современному фольклору, чем авторской словесности. Аудиторию при чтении этих текстов интересует прежде всего сюжет, раскрытие образов героев, чем уникальность слога и мировоззрения сочинителя. Успешность того или иного фанфика определяется количеством его прочтений, отзывами реципиентов, организуются даже конкурсы по разным номинациям. Цифровизация ведет к пересмотру того, что может стать языком литературы. Вербальный образ не только дополняется визуальными, но и слово может соседствовать с иконическими знаками, так называемыми «эмодзи». В частности, Субхат Афлатуни вводит в свой рассказ «Проснуться в Ташкенте» смайлики, имитируя современный дискурс электронных сообщений. Наконец, возникает вопрос: а может ли нейросеть сама генерировать литературные тексты? Мы вновь возвращаемся в пространство экспериментов, которые ведутся в мировой паутине. Среди подобных проектов наиболее известен «Яндекс. Автопоэт»: из бесконечного архива поисковых запросов система путем подбора фрагментов, соответствующих ритмической схеме, создает коллажные тексты, своей абсурдностью напоминающие поэзию обериутов. О литературном статусе этих текстов едва ли можно говорить всерьез, но данный эксперимент обнажает

технологии генерирования ритмизованных «опусов» машиной. Создаются в Сети и прозаические тексты: здесь наиболее популярен жанр фэнтези – можно получить как готовые произведения, так и необходимые элементы для моделирования фантастических миров (имена героев, карты, сюжеты и пр.). Все эти феномены и эксперименты не исчерпывают влияние digital-технологий и медиа на современную художественную прозу, но определяют то, что можно назвать «цифровой поэтикой» новейшей литературы.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ

1. ГЕРМЕНЕВТИКА В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В. □ М.М. Бахтин о соотношении автора и героя в литературном произведении. Труды по герменевтике. □ Особенности понимания и истолкования литературных произведений в трудах Вл.Соловьева, В.В.Розанова, М.А.Волошина, А.А.Блока, С.Н.Булгакова, П.А.Флоренского, Н.С.Гумилева. □ Интерпретация в преподавании прозы И.А.Бунина, Л.Н.Андреева, А.И.Куприна, М.Горького, М.А.Булгакова, А.П.Платонова, М.М.Зощенко. □ Интерпретация и аксиология в преподавании драматургии А.П.Чехова, Л.Н.Андреева, А.А.Блока, В.В.Маяковского, И.Ф.Анненского, М.Горького, М.А.Булгакова, □ Интерпретация и аксиология в преподавании лирики Вл.Соловьева, И.Ф.Анненского, Д.С.Мережковского, З.Н.Гиппиус, В.Я.Брюсова, К.Н.Бальмонта, А.А.Блока, А.Белого, М.А.Волошина, Н.С.Гумилева, О.Э.Мандельштама, А.А.Ахматовой, М.И.Цветаевой.

2. ГЕРМЕНЕВТИКА В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В. □ Развитие герменевтики во второй половине XX веке (М. Хайдеггер, Г. Гадамер, П. Рикер). □ Особенности понимания и истолкования литературных произведений в трудах религиозных мыслителей, И.А. Ильина, Ю.М.Лотмана, В.Б.Шкловского, В.В.Набокова, И.А.Бродского, П.Вайля и А.Гениса. □ Интерпретация в преподавании прозы И.А.Бунина, Б.Л.Пастернака, В.В.Набокова, А.Н.Толстого, А.П.Платонова, М.А.Шолохова, В.М.Шукшина, В.П.Астафьева, А.И.Солженицына.

3. ГЕРМЕНЕВТИКА В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XXI ВЕКА □ Интерпретация и аксиология в преподавании драматургии Володина, Вампилова, Петрушевской, Радзинского, Ерофеева, Коляды, Гришковца. □ Интерпретация в преподавании поэзии Е.Евтушенко, Р.Рождественского, А.Вознесенского, Б.Ахмадулиной, А.Галича, В.Высоцкого, И.Бродского, Е.Рейна, Н.Рубцова, А.Тарковского, А.Галича, Ю.Визбора, А.Дольского, И.Кормильцева, А.Башлачева,

Б.Гребенщикова, А.Макаревича, А.Родионова, В.Полозковой, Б.Рыжего.

Приложение 1 (к теме Интерпретация)

Г.Б. Гутнер. *Конфликт интерпретаций. Очерки по герменевтике* /

Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2009. 1248 с.

Конфликт интерпретаций – произведение П. Рикёра, развивающее его проект герменевтической феноменологии (*Ricoeur P. Le conflit des interpretations. Essais d'hermeneutique. P., 1969; рус. пер. 1995*). Центральная задача указанного проекта – описание путей *самопонимания субъекта*., раскрывающего себя в истории и в культуре. Решение этой задачи обнаруживается в том, что понимание себя и познание культурно-исторической реальности суть две стороны одной и той же деятельности, осуществляемой в рамках *герменевтики*.

Приложение 2 (к теме IV «Проблема интерпретации в герменевтике»)

Микешина Л.А. *Интерпретация / Культурология XX век. Энциклопедия. М.1996*

(лат. interpretatio) истолкование, объяснение, разъяснение любого объекта культуры – литературного текста, философской мысли, предметов археологических раскопок и т.п.

1) общенаучный метод с фиксированными правилами перевода формальных символов и понятий на язык содержания; знания;

2) в гуманитарном знании истолкование текстов, смыслополагающая и смыслосчитывающая операции, изучаемые в семантике и эпистемологии понимания;

3) способ бытия, которое существует понимая.

ЛИТЕРАТУРА

Базовые учебники

Галиева А. М. Философия языка. Учебное пособие для студентов философского факультета. Казань: Изд-во Казанск. гос. ун-та, 2008. 137 с.

История философии. Учебник для высших учебных заведений. Отв. Ред. Кохановский В. П., Яковлев В. П. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. 576 с. (Гл.Х. Современная западная философия. Герменевтика. С. 409-419).

Мареев С. Н., Мареева Е. В. История философии (общий курс): учебное пособие для высшей школы. М.: Академический проект, 2003, 880 с. (Раздел «Герменевтика в XX веке (ее история и основные идеи)», с. 681-692. Соболева М. Е. Философская герменевтика: понятия и позиции. М.:

Академический Проект; Гаудеамус, 2014. 151 с.

Основная литература

1.Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М.: Академия, 2008.–336 с. □ 2.История русской литературы XX века: Учебное пособие. В четырех книгах. Под ред.Л.Ф. Алексеевой. – М.: Студент, 2012. Кн. 1. – 423 с.; Кн.2. – 328 с.; Кн.3. – 407 с.; Кн.4. – 471 с. □ Крылова С.В. Новинки русской литературы XXI века. Материалы к лекциям. Часть 1. – М.: ИИУ МГОУ, 2015. – 168 с. □ Рябинина Н.В. Основы анализа художественного текста: Учебное пособие. М.: Флинта; М.: Наука, 2012. – 272 с.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1987.

Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.

Ямпольская А. В. Искусство феноменологии. М.: РИПОЛ классик, 2019. 342 с.

Микешина Л. А. Философия науки. Учебное пособие. М.: Прогресс-Традиция, МПСИ, Флинта, 2005. 464 с.

Борев Ю. Б.. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика Москва «Наука» 1985

Соболева М. Е. Философская герменевтика: понятия и позиции. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2014. 151 с.

Шохин В. К. Введение в богословские дисциплины. Учебно-методическое пособие. М.: ИФ РАН, 2002.

Малахов В. Герменевтика и традиция. Логос, 1999, № 1 (11), с. 3-10.

Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. М.: Изд-во МГУ, 1991.

Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе / Пер. с нем.: Е. В. Борисов. М.: Канон+ РООИ Реабилитация, 2011. 144 с.

Интернет-ресурсы:

[Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2016].

[Internet Encyclopedia of Philosophy, 2020]

М.М. Юлдашева

**ГЕРМЕНЕВТИКА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА**

Учебник

<i>Muharrir:</i>	<i>A. Qalandarov</i>
<i>Texnik muharrir:</i>	<i>G. Samiyeva</i>
<i>Musahhih:</i>	<i>Sh. Qahhorov</i>
<i>Sahifalovchi:</i>	<i>M. Bafoyeva</i>

Nashriyot litsenziyasi AI № 178. 08.12.2010. Original-maketdan bosishga ruxsat etildi: 2.12.2024. Bichimi 60x84. Kegli 16 shponli. «Times New Roman» garn. Ofset bosma usulida bosildi. Ofset bosma qog'ozi. Bosma tobog'i 9,2. Adadi 100. Buyurtma №743.

“Sadriddin Salim Buxoriy” MCHJ
“Durdona” nashriyoti: Buxoro shahri Muhammad Iqbol ko'chasi, 11-uy.
Bahosi kelishilgan narxda.

“Sadriddin Salim Buxoriy” MCHJ bosmaxonasida chop etildi.
Buxoro shahri Muhammad Iqbol ko'chasi, 11-uy. Tel.: 0(365) 221-26-45