

ская предпосылка – судьбы того поколения французских интеллигентов, что впервые всерьез приобщились к гражданственности в Сопротивлении, чтобы затем уже не вернуться к кабинетному затворничеству, а в смутные, полные разочарований, начиненные войной послевоенные десятилетия мучительно и на ощупь искать себя и свою дорогу от одного лагеря, – где они родились и выросли, к которому они были прикованы тысячей нитей, – к другому лагерю, куда их толкнули разум и совесть, где их мятеж во имя личной святости мог сделаться работой, завоеванием будущего для всех.

Литература

1. Зотов А.Ф., Мельвиль Ю.К. Западная философия XX века. М., 2004.
2. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1995.
3. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва, 1980. Т.1.
4. Сартр Ж.-П. «Мухи» // Избранные произведения. СПб., 2007.
5. Стрелков В.И. Экзистенциализм – это гуманизм. М., 2007.
6. Стрельцова Г.Я. Критика экзистенциалистской концепции диалектики. М., 2004.
7. Философский словарь. М., 1999.

Г.И. Данилина

«Архитектоническая форма»: сравнительный метод в исторической поэтике 1980–1990-х годов

Принципы сравнительного метода в литературоведческом исследовании предметно разрабатывались еще в 1920-е годы, прежде всего в трудах В.М. Жирмунского. С ходом времени раскрывались широкие продуктивные возможности их применения в области синхронного (системного) анализа художественного текста. Однако для понимания жизни произведения в «большом времени» литературной истории, т.е. в диахронном плане, требовалось нечто большее, чем выявление непосредственных влияний одного произведения на другое и ближайших по генезису связей между ними. Категория М.М. Бахтина «большое время», вошедшая в научное сознание в начале 1970-х, актуализировала вопрос о диахронном подходе в литературоведении. В 1980-е эта про-

блема образует теоретико-методологический центр исторической поэтики и приводит к созданию репрезентативной концепции «архитектонической формы».

«Для того чтобы постичь произведение искусства, – отмечает В.И. Тюпа, – необходимо сотворчески сопережить его замкнутую в себе целостность» [Тюпа 1986: 3]. Задача литературоведческого исследования – это понимание «целого», каким оно и было создано автором; ведь иначе «мы не услышим его как художника». Но сделать это можно, лишь «поставив произведение в определенный контекст» – в противоположном случае «мы автора просто не услышим, оставшись при своих личных переживаниях».

Отсюда задается поворот исследовательского подхода, связанный с понятием «исторического контекста». Увидеть неповторимое своеобразие произведения в его целостности на исторически близком уровне невозможно; так может быть найдена – например, посредством изучения конкретных «влияний» и «воздействий» – неповторимость отдельных частей целого, но не «закона необходимости» их единства. «Воспроизведение отдельных приемов художественного построения такой необходимостью не обладает», – подчеркивает В.И. Тюпа. Здесь нужен значительно более масштабный исторический взгляд: «Творение художника может и должно быть понято в транси-сторическом контексте пронизывающих эпохи духовных традиций», и изучение произведения как целостности вводится в предметную область исторической поэтики.

Согласно формулировке В.И. Тюпы, «действительный предмет исторической поэтики есть становление и творческое воспроизведение – историческими эпохами, национальными культурами, отдельными творческими актами – продуктивных вариантов целостности литературного произведения». Следовательно, содержательно значим не «горизонтальный», а «вертикальный» контекст литературной истории, чем и должны определяться ключевые моменты методологического подхода. При этом историческая поэтика рассматривает отдельное произведение «как многослойное культурно-идеологическое образование; в нем спрессованы пласты художественной эволюции», и одновременно она «видит в литературном процессе становление

Произведения» На основе такого понимания целостности произведения снимается противоречие между синхронным и диахронным аспектами его познания [Тюпа 1986: 4].

Непрерывностью самой художественной традиции, традиции мыслить произведение именно как целостность, и создается, по-видимому, «вертикальный» контекст произведения, уходящий в глубокую древность. Это «не “окостеневшая” традиция, но традиция живая, текучая, чуткая к смыслопорождающим трансформациям» [Тюпа 1986: 6].

Итак, целое произведения может быть адекватно понято по отношению к авторскому замыслу, если изучать его не «конкретно-исторически», а «трансисторически», но при этом имея в виду «закон необходимости» системного единства произведения, его «содержательной формы». Каким образом отсюда оформляется сама предметная область анализа?

Соответствующая задача, как известно, была поставлена А.Н. Веселовским: «Определить роль и границы предания в процессе личного творчества». Но ответ на вопрос, как ее решать, историко-генетический метод А.Н. Веселовского не дает, ведь раскрытие в исторической перспективе не отдельного мотива или сюжета, а всего произведения на уровне эстетического целого, этим методом не предусматривалось. Потенциальная теоретико-методологическая основа для решения заявленной задачи создается мыслью Бахтина об «архитектонической форме».

В работах Бахтина представлены «композиционная» (внешняя организация литературного целого) и «архитектоническая» (способ эстетического завершения) формы произведения, каждая из которых потенциально слагает свою историческую традицию – «форм литературности», например таких, как жанр, и, с другой стороны, архитектурных «форм художественности»¹. Каждое из «архитектонических заданий», реализованное в определенном произведении, одновременно, в «трансисторическом» контексте, выступает одной из неповторимых исторических модификаций в общей традиции, создающейся различными «типами художественности» как особыми типами целостности произведения. Потому они «подлежат изучению с позиций исторической поэтики» [Тюпа 1986: 5]. Историчность произве-

дения как архитектурного целого ясно выступает в том, что его «модус» создается встречей автора со все новым и новым читателем; в каждом акте чтения он как бы рождается заново, сохраняя при этом свою внутреннюю, организующую целое смысла функцию. «Архитектоническая форма» создает тем самым новую предметную область науки, изучение которой позволяет отличить «голос автора» произведения от «нашего» голоса, а значит, значительно точнее расслышать особенный тон именно его, авторского, слова.

Все целое традиции связано «законом трансформации», внутренне, «трансистоически», меняющим содержательность формы у всех типов целостности, и художественных, и литературных. При этом историческая трансформация каждого из них подчиняется не общему для всех, а присущему только данному типу целого закону его «саморазвития»; его выявление есть тем самым остро актуальная и требующая своего теоретико-методологического обоснования задача. Она продумывается в статье Н.Д. Тамарченко «Принцип кумуляции в истории сюжета (к постановке проблемы)», в которой анализируется связь между жанром кумулятивной сказки и последующим развитием литературы.

«Слово “кумуляция”, – отмечает исследователь, – относят только к кумулятивной сказке» [Тамарченко 1986: 47]. Но его анализ инвариантных признаков сюжетных схем показывает, что не только циклический, но и кумулятивный принцип слагает свою традицию сюжетной формы, далеко выходящую за пределы фольклорного этапа творчества. Ее типологически общие признаки, «не встречаясь в чистом виде», реализуются «в большом количестве конкретных сюжетов», чем и создается «единый смысл всего ряда». Его необходимо найти – ведь иначе невозможно будет увидеть, в чем состоит особое значение такого «единого смысла» в каждом конкретном произведении.

«Раскрыть этот смысл и означает – понять содержательность принципа кумуляции» [Тамарченко 1986: 47], – подчеркивает автор. В итоге исследования проблемы открывается, что у циклического и кумулятивного сюжета – принципиально различный смыслообразующий закон: «Если циклический сюжет утверждает закон как Начало и Конец бытия, то кумулятивный такую же роль приписывает случаю» [Тамарченко 1986: 53].

Но каким образом авторское сознание вступает во взаимодействие с «единым смыслом» исторической содержательности формы? Как, на какой основе, осуществляется в произведении его неповторимая трансформация? Если искать сам принцип, организующий смысловое целое данного произведения, то в чем трансформация выражена?

Ответ на эти вопросы подсказывает концепция С.Н. Бройтмана, обозначенная в его статье «“Бесы” Пушкина в свете исторической поэтики». Основываясь на мысли Бахтина о диалогической природе авторского сознания, С.Н. Бройтман раскрывает особый структурный принцип построения поэтического целого в лирике. Стихотворение «Бесы» – это встреча двух типов сознания, «архаического и современного», каждое из которых говорит на своем языке. Основопологающим для решения вопроса о целостности стало «соотношение слова “я” и ямщика» [Бройтман 1986: 85]: «“я”, – отмечает С.Н. Бройтман, – как бы подхватывая слово ямщика, «подключается к фольклорно-мифологическому сознанию и слову». В диалогическом отношении к слову ямщика рождается собственное слово «я». «Именно в соотношении с позицией героя получает свой истинный смысл позиция “я”, – подчеркивает исследователь. – В поразительном пушкинском сострадательном вопрошании обозначается выход из мифологического кругозора – выход, обретающий весь свой масштаб только в большом свете исторической поэтики» [Бройтман 1986: 85].

В «Бесах», по мысли С.Н. Бройтмана, «лирик стал диалогически вопрошающим»; и «этим поразительно простым и поэтически сотворенным открытием Пушкина лирика начинает новую эпоху исторической поэтики» [Бройтман 1986: 89]. Новый принцип создания лирического целого не означает, что фольклорное начало утратило свое смысловое значение, уступив место современному. Произошло не подчинение балладного начала лирическому, – отмечает С.Н. Бройтман, – а такое преобразование жанра, «при котором между этими началами устанавливаются диалогические отношения, заменившие отношения традиционного синкретизма».

Открытие Пушкина намечает «качественно новый этап в исторической поэтике баллады»: «каждая из родовых составляющих приобрела автономию, благодаря которой стало возможно возникнове-

ние диалогических отношений в системе целого» [Бройтман 1986: 84–85]. Отсюда, мы полагаем, эксплицируется и большее – диалогический характер взаимодействия между «неповторимым» и «единым» смыслом на уровне архитектурной формы целого. Автор вступает в диалогическое «сотворчество» с традицией, ведь архитектурная форма его произведения есть «ответ» герою, осуществляемый с принципиально иной, чем у героя, позиции и на принципиально ином языке – языке категорий «эстетического завершения». Потому слово автора неотрывно от традиции, которой это слово «отвечает», но, «отвечая», оно одновременно трансформирует ее. В традиции исторических типов целостности общее и неповторимое оказываются столь же «нераздельны и неслиянны», как «жизненное» и «эстетическое» содержание произведения.

Концепция исследования изменяющихся художественных целостностей в «трансисторическом» контексте создает новый методологический аспект, позволяющий увидеть историчность архитектурной формы каждого произведения на уровне смыслопорождающих трансформаций форм эстетического завершения. Она обозначается в том максимально широком горизонте, который становится виден в масштабах исторической поэтики.

Концепция данного подхода предусматривает и верифицируемость результатов исследования: аппарат верификации создается соотносимостью каждого из исторических вариантов архитектурной целостности с ее инвариантной структурой. Диалогичность авторского сознания, как было показано С.Н. Бройтманом, рождается в начале XIX века, в пушкинскую эпоху, в этом отношении глубоко отличную от предшествующей. Здесь имплицитно обозначается будущая основа концепции исторической поэтики С.Н. Бройзмана, – это теоретико-методологический ориентир на особый для каждой из «больших эпох» смысловой принцип, определяющий исторически изменчивую сущность авторского сознания.

В 1980-1990-е годы появляются релевантные научные издания, посвященные исторической поэтике [Историческая поэтика 1986; Историческая поэтика 1994].

«Общая поэтика должна быть историчной», – подчеркивается во вступительной статье одного из них [Историческая поэтика 1986: 3].

Это означает для науки необходимость охватывать в ее определениях и понятиях «эволюцию художественных форм» [Историческая поэтика 1986: 3]. Так манифестируется связь с концепцией А.Н. Веселовского и опора на его дефиницию предмета исторической поэтики. Характерный пример – концепция исторической поэтики, разрабатываемая в трудах Е.М. Мелетинского.

Е.М. Мелетинский опирается на подход А.Н. Веселовского в самом принципиальном отношении: вслед за Веселовским он полагает, что история литературы есть процесс усвоения и затем постепенного усложнения ранних форм творчества. Отличие от Веселовского состоит в том, что в центр внимания выдвинут миф как еще более ранняя форма, к которой восходит повествовательная традиция, а не «сказка» и «быт»: «Между бытом и сказкой очень часто стоит миф <...>, и сказки первоначально развились из мифов»². История литературы для Мелетинского (как предмет исторической поэтики) – «процесс демифологизации языка искусства».

Отсюда конституируется главный методологический принцип – выявление того, как с процессом времени дополняется, видоизменяется «древняя собственно мифологическая основа» [Мелетинский 1986: 45]. Соответственно, преимущественный предмет исследования – повествовательные жанры (роман, новелла), а его уровень – мотив, сюжет, жанр в структурном плане.

Историко-генетический метод для многих авторов этой книги, за исключением М.М. Гиршмана, также означает изучение отдельных его слагаемых в исторической эволюции. Напротив, по убеждению С.Н. Бройтмана, предмет исторической поэтики – это «эстетический объект», то есть архитектурное целое произведения, которое надлежит понять из логики традиции. В этом отношении мысль А.Н. Веселовского соединяется с идеями М.М. Бахтина в особую традицию. Значительно более, нежели взгляды Мелетинского, концепции исторической поэтики С.Н. Бройтмана близка книга «Литературные эпохи и типы художественного сознания» (1994): здесь обосновывается исторически глубоко различное содержание художественного сознания каждой из эпох. Работы С.С. Аверинцева, А.В. Михайлова, П.А. Гринцера показывают, что «тип художественного сознания» включает в себя

иерархичную систему творческих установок, изначально определяющих для автора незыблемый горизонт его мысли; этот момент значим и для С.Н. Бройтмана.

В сравнении с историко-генетическим подходом в работах С.Н. Бройтмана осуществляется принципиально другая постановка вопроса о подходе к изучению предмета исторической поэтики: особенности жанра и сюжета ставятся в зависимость не от раннего источника всей истории литературы в целом, в чем бы его ни находить («предание», сказка, миф), а от творческого порождающего принципа, который представляет собой неповторимую и исторически единственную форму мировосприятия, присущего литературному сознанию каждой из трех исторических эпох поэтики. Поэтому и историко-литературный процесс представляет собой «изменение», а не «развитие», как у А.Н. Веселовского в интерпретации Е.М. Мелетинского, поскольку для последнего нечто раннее как более простое, например, сказка или миф, закономерно «развивается», чтобы стать более сложным жанром – повестью, романом.

С другой стороны, подход к произведению от «порождающего принципа» указывает на ключевой теоретико-методологический момент, присущий концепции исторической поэтики в работах С.Н. Бройтмана: здесь принята во внимание и методологически учтена историчность научного сознания, не допускающая применения одной и той же объяснительной модели для произведений разных исторических эпох. Напротив: для исследования каждой из таких эпох методологически исходным становится свой, исторически неповторимый «смыслопорождающий принцип» («синкретизм», «эйдос», «художественная модальность»), на основе которого изучаются литературные явления определенного времени.

Отсюда и материал, подлежащий рассмотрению, значительно расширяется и обогащается: поскольку выявление «смыслопорождающего принципа», по логике самой задачи (найти общее для множества произведений исходное начало), требует анализа взаимодействия разных компонентов поэтологического сознания, предметом такого анализа становятся не только сюжет и жанр, но также субъектная сфера, образ, характер тропов, мотив и другое. Так как смыслопо-

рождающий принцип зависит от представлений о сущности творчества, в его содержательный центр поставлено исторически изменчивое представление об авторстве, о личности автора и соотношении автор/герой – именно здесь (а не в социальном или философском контексте произведения), как показывают исследования С.Н. Бройтмана, прежде всего следует раскрывать те глубинные исторические изменения, которые и приводят к разрушению одного и складыванию нового представления о творчестве. Поскольку каждая эпоха поэтики не «развивает» предшествующий принцип, а создает свой, история литературы есть не развитие предшествующего опыта, а его кардинальное изменение с акцентом на художественной неповторимости той творческой основы, которая объединяет определенную историческую эпоху поэтики в целое.

Такой подход очевидно предполагает широкий взгляд на предмет, подлежащий исследованию: во-первых, творческая природа смыслопорождающего принципа требует предельного внимания к личности творца и его авторефлексии, поэтому область лирики особенно важна. Эпические жанры не могут рассматриваться изолированно, вне смысловой связи с лирическими. Во-вторых, поскольку смыслопорождающий принцип функционально предзадает закон для творческого мышления определенной эпохи в целом, научное обоснование этого принципа требует соположения разных национальных европейских традиций, а также восточной и западной.

С.Н. Бройтман формулирует предмет исторической поэтики так: «генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники, их проявление в эволюции содержательных художественных форм» [Бройтман 2004, 2: 7]. Представляется, что эта формулировка, сделанная как вывод из сжатого обобщения всей научной традиции исторической поэтики, несколько сужает его собственную концепцию предметности этой науки, реализованную в целом ряде работ. Подчеркнем, на наш взгляд, основное: не цепь «текстов», а экзистенциальные формы порождающего эти тексты творческого сознания, фиксируемого на архитектурном уровне произведения, организуют предметность исторической поэтики.

Принцип историчности художественной формы исследователи продолжают продумывать и в современной науке – как развивая найденное ранее, так и намечая другие, не актуализированные и прежде не реализовавшиеся возможности. Во-первых, это продолжающееся изучение законов литературной истории «изнутри» культурных эпох, в аспекте их собственного поэтологического языка и его смысловых метаморфоз. В 1980-е и начале 1990-х гг. П.А. Гринцер подчеркивал важность опоры на исторический тип слова. «Характер каждой такой системы обусловлен <...> литературным самосознанием эпохи, эксплицированным в ее литературных доктринах, в ее поэтике, – писал он. – Поэтому необходимым предварительным условием построения исторической поэтики является, с нашей точки зрения, анализ эволюции самих представлений о литературе, изменений в содержании самого понятия “поэтика”» [Гринцер 1986: 72]. Отсюда формировалась историчная, «внутренняя» мера подхода: «...выделение в каждой литературной системе каких-либо категорий или принципов в качестве определяющих позволяет, на наш взгляд, правильно оценивать эту систему “изнутри”, учитывая ее собственные критерии, и тем самым адекватно представить историческое движение поэтики» [Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов 1994: 5]. Центральная тема недавней книги П.С. Гринцера (в соавторстве с Н.П. Гринцером) – своеобразие поэтологического мышления древности, причем на первый план впервые выведен «переход от латентной, имплицитной поэтики архаических памятников к эксплицитной поэтике классической поры литературы», который составляет «ядро проблемы генезиса поэтологических учений» [Гринцер Н., Гринцер П. 2000: 9].

С другой стороны, специальным предметом анализа продолжает выступать историческая поэтика жанра в культурном контексте эпохи, создающем правомерную возможность обнаружить именно историческую сущность литературного явления [Одесский 1999: 20]³. Духовные основания национальной культурной традиции как основа исследовательского подхода позволяют объемно раскрывать ее содержательную уникальность [Павлова 2005]. Изучение взаимодействия национальной и общеевропейской традиции дает новый, поэтологический

смысл концепции архитектурной формы в последней книге С.Н. Бройтмана, посвященной лирике Б. Пастернака.

«Нас интересует поэтика именно “Сестры моей – жизни”, – говорит С.Н. Бройтман, – но думаем, что понимание ее будет иметь более широкое значение, чем описание только одной книги» [Бройтман 2007: 5]. Его интерпретация поэтического сборника Пастернака для нас важна как раз в «широком значении», намечающем новое измерение в раскрытии архитектурной формы.

В книге «Сестра моя – жизнь», – пишет С.Н. Бройтман, – стихи «сами становятся миром со своей системой отсчета времени, и не миром-объектом, а миром-субъектом» [Бройтман 2007: 186]. Эта «система отсчета» задается «синкретическим» временем, в котором имманентно высказывается авторефлексия поэта, направленная на определение сущности собственного творчества.

Отсюда выявляется новое и другое, уже не системно-хронотопическое, а диахронное измерение мира произведения. Ведь время, организующее хронотоп, приходит в произведение как бы извне, из языка культуры, на котором писатель думает «бессознательно», вместе со всей эпохой, и оно не отличает его от современников, а наоборот, объединяет его с ними⁴. Потому изучение хронотопической структуры произведения позволяет увидеть изображенный мир и время героя, но не мир изображающий и не «время» автора. С другой стороны, авторская точка зрения на время характеризует только «одного» писателя и никого иного, то есть может сложиться лишь в итоге напряженной работы творческого сознания и глубокой авторефлексии.

Ставя вопрос о мышлении времени у автора, А.В. Михайлов полагал: увидеть его можно, если изучать, как осмысляется в произведении окружающая «история-жизнь», поскольку именно на нее направлено слово литературы [Михайлов 1997: 13–42]. Мысль С.Н. Бройтмана тоже внимает «самоосмыслению» (по слову А.В. Михайлова) художника в истории, но движется иначе. Он подчеркивает, что синкретизм – «метод поэтического творчества Пастернака», причем «не наивный и непосредственный синкретизм древнего искусства, а художнически сознательный и авторефлексивный» [Бройтман 26]. Поскольку синкретизм возникает на самой ранней стадии слова, но затем возрождается в

«эйдосе» и вновь оживает в поэтике «художественной модальности» [Бройтман 2004,2: 212, 258], то, видимо, создание «синкретического» времени потребовало от Пастернака диалогического соучастия в «большом времени» слова. Переосмысление традиции синкретизма во всем размахе его истории, от архаики и до софиологов конца XIX века, привело поэта к новому взгляду на него и тем самым – к созданию «личного» пути творчества. При этом рефлексия «большого времени» у Пастернака была направлена на осознание собственного места в этой истории, то есть на концепцию своего слова.

В этом свете «личная» точка зрения автора на время означает его «самоосмысление» не только в «окружающей» истории, но и в большом времени истории литературной, и найти ее можно в самом произведении, если увидеть в поэтике времени ту «систему отсчета», которой задается «закон» слова для этого писателя.

Так открывается «неуловимая поэтика времени», как замечательно называет ее Самсон Наумович Бройтман, – «неуловимая» потому, что не дана в тексте напрямую, в отличие от хронологической меры событий, фиксирующей сюжетное, историческое или биографическое бытие героев [Бройтман 2007: 223]. И однако, содержась в тексте имплицитно, эта скрытая поэтика времени становится доступной при изучении опосредующих смысловых связей между хронологическими реалиями текста и «самоосмыслением» автора в большом времени слова.

Это принципиальный теоретико-методологический момент, которым, по существу, дополняется концепция архитектурной формы и опыт исторической поэтики в целом. В книге С.Н. Бройтмана ясно намечен путь, как расслышать «я» автора: раскрывая в архитектурной форме произведения поэтику «большого времени» поэтического слова.

Примечания

¹Систематическая реконструкция концепции Бахтина сделана в ст.: Тюпа В.И., Тмарченко Н.Д. Архитектоника / Материалы к системному словарю научных понятий М.М. Бахтина // Дискурс. М., 2003. № 11. С. 10–13.

²Мелетинский Е.М. «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. С. 41. См. также более поздние работы, где реализуется данный подход применительно к русской и зарубежной лите-

ратуре нового времени: Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994; Он же: От мифа к литературе. М., 2001.

³По убеждению исследователя, лишь при условии обращения к целому ряду театральных систем, характерных для языка культуры эпохи, можно «изучать петровскую драму адекватно, то есть не сводя ее ни к иноземным источникам-аналогиям, ни к позднейшим образцам русского классицизма». Это методологическое положение «принципиально», – подчеркивает автор.

⁴См. у Бахтина: «циклическое время» в эпоху Просвещения, «романтическая историчность» или «реальное историческое время» в литературе XIX века высказывают именно «общее» восприятие времени // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 217–218; 245–246.

Литература

1. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
2. Бройтман С.Н. «Бесы» Пушкина в свете исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986.
3. Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Тюпа В.И., Тamarченко Н.Д., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 т. Т.2. М., 2004.
4. Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М., 2007.
5. Гринцер Н.П., Гринцер П.А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000.
6. Гринцер П.А. Литературы древности и средневековья в системе исторической поэтики // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986.
7. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.
8. Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997.
9. Одесский М.П. Очерки исторической поэтики русской драмы. Эпоха Петра I. М., 1999.
10. Павлова Н.С. Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005.
11. Тamarченко Н.Д. Принцип кумуляции в истории сюжета (к постановке проблемы) // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986.

12. Тюпа В.И. О научном статусе исторической поэтики // Целостность литературного произведения как предмет исторической поэтики. Кемерово, 1986.

В.Б. Байкель

**Рецензия на кн.: Сравнительное литературоведение.
Хрестоматия**

/ Отв. ред. Г.И. Данилина. Авторы-сост.: В.Н. Сушкова, Л.И. Липская, Н.Ф. Швейбельман, Е.Л. Клименко, Н.В. Горбунова, А.А. Зинченко. Тюмень, 2010. 400 с.

История сравнительного литературоведения в России, начиная с трудов А.Н. Веселовского, насчитывает более ста лет. За эти годы не угасала, а напротив, все обострялась полемика по поводу места сравнительного метода в общем составе истории и теории литературы. Продолжались дискуссии, обладает ли этот метод только ему присущим категориальным аппаратом, специфическим предметом и функцией исследования, а также – входят ли в его состав приемы и принципы исследования, свидетельствующие о его известной автономности.

Хрестоматия по сравнительному литературоведению, подготовленная к 80-летию Тюменского государственного университета преподавателями и сотрудниками кафедры зарубежной литературы, отражает ведущее научное направление кафедры и представляет плодотворную попытку ответить на эти вопросы.

Хрестоматия включает репрезентативные публикации отечественных и западных компаративистов на уровне статей и фрагментов работ по сравнительному литературоведению XIX – начала XXI веков. Выбор материалов, деление книги на разделы определены основной концепцией издания: представить историческую жизнь сравнительного метода «...не столько в развитии (как прямой преемственности), сколько, напротив, в содержательных изменениях и смысловых трансформациях» (с. 13). На выбор текстов хрестоматии повлияли также аналитический и категориальный аспекты сравнительного метода, предметная обусловленность выбора ряда теоретических понятий