

3. Можейко М. А. Нарратив / Постмодернизм. Энциклопедия. — Мн. : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. — С. 490—493.
4. Тюпа В. Нарратив / В. Тюпа // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. — М. : Изд-во Кулагиной ; Intra-da, 2008. — С. 134—136.
5. Bal M. Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second edition / Mieke Bal. — Toronto : University of Toronto Press, 2002. — 254 p.
6. Herman D. Introduction: Narratologies / D. Herman // Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. — Columbus : Ohio State University Press, 1999. — P. 1—54.
7. Herman D. Scripts, Sequences, and Story: Elements of a Postclassical Narratology / D. Herman // PMLA. — 1997. — Vol. 112. — No. 5. — P. 1046—1059.
8. Kreiswirth M. Tell me a story: The Narrative turn in the human sciences / Martin Kreiswirth // Constructive Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory. — Toronto : University of Toronto Press, 1995. — P. 54—68.
9. Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis / ed. by D. Herman. — Columbus : Ohio State University Press, 1999. — 396 p.
10. Nunning A. Narratology or Narratologies? Naking Stock of Recent Development, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term / A. Nunning // What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory / ed. by T. Kindt, H.-H. Muller. — Berlin : Walter de Gruyter, 2003. — P. 239—275.
11. Postclassical Narratology: Approaches and Analyses // ed. by J. Alber, M. Fludernik. — Columbus : The Ohio State University Press, 2010. — 323 p.
12. Prince G. A Dictionary of Narratology / Gerald Prince. — Lincoln, London : University of Nebraska Press, 2003. — 126 p.
13. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. — London, New York : Routledge, 2005. — 718 p.
14. Shang B. Plurality and Complimentarity of Postclassical Narratology / Biwu Shang // Journal of Cambridge Studies. — 2011. — Vol. 6. — No. 2—3. — P. 131—138.
15. Todorov Tz. Genres in Discourse / Tz. Todorov. — Cambridge : Cambridge University Press, 1990. — 136 p.
16. White H. The Value of Narrativity in the Representation of Reality / Hayden White // The Content of Form. — Baltimore : John Hopkins University Press, 1987. — P. 1—25.

И. В. ПАПУША

НАРРАТОЛОГИЯ: ОТ КЛАССИЧЕСКОЙ ДО ПОСТКЛАССИЧЕСКОЙ

Статья посвящена исследованию современного состояния нарратологии. На основе анализа работ в этой области автор обосновывает парадигмы постклассической нарратологии, выделяя такие ее разновидности, как трансдисциплинарная (выход за пределы литературоведения), транстекстуальная (выход за пределы текста в контекст), трансмедиальная (выход за пределы вербального носителя), трансгенетическая (выход за пределы эпического рода) и трансфикциональная (выход за пределы художественной литературы).

Ключевые слова: нарративные исследования, постклассическая нарратология, парадигма, нарратив.

I. PAPUSHA

NARRATOLOGY: FROM CLASSIC TO POSTCLASSIC

The article investigates the current state of narratology. On the basis of analysis of the works in this area the author proves the paradigm of post-classical narratology, highlighting its variations such as a transdisciplinary (going beyond literary) transtextual (going beyond the text in context) transmedial (going beyond verbal support), transgenic (going beyond epic genre) and transfictional (going beyond fiction).

Key words: narrative research, post-classical narratology, paradigm, narrative.

Стаття надійшла до редколегії 1.02.2014 р.

УДК 82. 0

О. З. ПЕРЕНЧУК

ЕСТЕТИЧНІ ДЖЕРЕЛА ДЕТЕКТИВУ: ПРОБЛЕМАТИЗАЦІЯ КЛАСИЧНОЇ МОДЕЛІ

У статті на прикладі літератури романтизму проблематизуються начала виникнення детективного жанру в Європі. Показано, що основні характеристики романтичної літератури (місце дії, сюжетна схема, типологія персонажів) перебувають у відношеннях аналогії з характеристиками творів детективного жанру, а тому перші зразки детективів варто шукати в добі раннього романтизму, задовго до появи новел Едгара По.

Ключові слова: детектив, романтизм, Гофман, готична проза, містика.

Витоки детективного роману цікавлять дослідників віддавна [4, 7]. Загалом проблема має два аспекти: по-перше, важливо з'ясувати, які чинники сприяли появі детективу як жанру, а, по-друге, чому детективний роман у то-

му вигляді, як ми його знаємо, народився тільки століття тому. Пригадаємо, що класичний детектив містить три характерних ознаки, які конституують його як окремий жанр: 1) убивство відбувається на початку твору, а

його пояснення – наприкінці; 2) підозри падають на невинну людину, винуватець – поза підозрами; 3) розслідування є справою не поліції, а приватної особи. Парадоксально, але всі названі риси віднаходимо задовго до новел Едгара По, а саме – в оповіданні Ернста Теодора Амадея Гофмана «Мадемуазель де Скудері» (1818). Кажучи узагальнено, детективний роман є породженням не так раціоналістичного і консервативного XIX століття, як містичного й ірраціонального німецького романтичного руху, основними попередниками якого були готичні романи. Замість репрезентації повсякденної реальності, раціонального порядку речей і буржуазної безпеки, детективний роман служить для їх занепокоєння.

Детективна модель має такий вигляд. Виявлено тіло. Обставини вказують на причину смерті – вбивство. Стоїть запитання: хто це зробив? Відповідь на нього стане можливою наприкінці розповіді. Розпочинаються і тривають пошуки вбивці. Віднаходяться докази, однак згодом вони стають неактуальними. Висуваються, але згодом відкидаються гіпотези. Повільно встановлюється декілька беззаперечних фактів, правильна інтерпретація і зіставлення яких дають відповідь на питання, викликане появою трупа, забезпечують реконструкцію ходу подій і виявлення злочинця.

Загальновізнано, що детективний роман має не більш ніж столітню історію [2, 8]. Американець Едгар Алан По вважається винахідником його формул, а «Вбивство на вулиці Морг» (1841) розглядається як класичний приклад жанру. Свою переможну ходу детективний роман розпочав під орудою Шерлока Холмса – детектива, створеного Конаном Дойлем у Лондоні. Відтоді продуктивність цього жанру не зменшується, незважаючи на часті пророцтва про його загибель. Однак виникає природне запитання: чому такий успішний жанр не був відкритий раніше? Чи причина лише в суспільному читацькому запиті на таку літературу? Цілком імовірно, що відповідь могла б мати ширші наслідки і пролити світло на історію літератури загалом.

Отже, у літературознавстві склалося декілька версій того, чому детектив з'явився саме в першій половині XIX століття [2, 56].

Передусім, варто мати на увазі правничий бік питання, а саме той момент, що від

XIX століття в Європі кримінальне провадження почало зважати на докази злочину. До цього часу ніхто такими доказами не переймався, і якщо не було знайдено свідків, суди задовольнялися катуваннями підсудного, доки він не зізнавався. І тільки якщо сам прокурор стоїть на захисті закону, він відчуває себе зобов'язаним довести вину обвинувачуваного перед судом, зібравши послідовний ланцюг доказів. Чим же є детективний роман, як не рядом таких доказів? Саме тут обставини злочину послідовно відтворюються, а злочинця звинувачено на їх підставі. У такий спосіб, детективний роман стає практичним посібником з ліберального судочинства і не може з'явитися до появи самого цього судочинства.

Далі, треба зважити ні соціальний аспект появи детективу. Адже цей жанр можливий лише там, де є детективи-слідчі, які з'явилися після створення в Англії в 1829 році непрофесійної поліції, з якої в 1842 році виник Скотланд Ярד і подібна організація у Франції (Surete Nationale) для розслідування злочинів. Дух, який панував у цих громадських організаціях, нагадує дух детективного роману. До того ж, власне слідчими у вісімдесяти відсотках детективних творів виступають не професіонали, а приватні особи, які ведуть богемний спосіб життя – без дружини, без дітей, професії, у захаращеному помешканні, вони живуть нестандартним життям, перетворюючи ніч на день, курять опій чи вирощують орхідеї. Але вони також мають яскраві артистичні здібності, цитують Данте і грають на скрипці. Те, що успіх приходить саме до цих неформалів, а не до поліції може означати не брак довіри до громадських установ і не визнання соціального конформізму. Детективний роман натякає на те, що саме ці відхилення від соціальної і психологічної норми визначають успіх детективу. Адже там, де професіонали виставляють себе дурнями, аматори вражають розумом і винахідливістю. І коли щось і звеличується тут, то це вже, напевне, не злочинець, не держава і не поліція, а власне окрема приватна особа. Як не побачити в цьому факт громадянської самопомоги в дусі того ж лібералізму, так добре розвинутого в Британському світі.

Наступний момент, який треба мати на увазі у зв'язку з питанням про походження

детективу, – це культурологічний чинник. Адже XIX століття стало добою перемоги точних наук. Вийшовши з Просвітництва, воно позбулося темноти, яка досі охоплювала всі сфери життя і думки. Воно прийняло рішення пояснювати реальність методичним збором і логічним упорядкуванням фактів. Детективний роман став свого роду моделлю цієї процедури. Саме в ньому таємниця розкриється завдяки ретельній спостережливості. Навряд чи можна було б діяти подібним чином при авторитарному чи тоталітарному соціальному ладі, в якому думати було заборонено.

Варто бодай стисло наголосити на характері умовності вигаданого світу детективного роману, тобто зазначити, що світ цього роману влаштований по-іншому, аніж повсякденне життя. У детективі ми готові до того, що одним із визнаних його правил, для прикладу, є те, що читач знайомий зі злочинцем від початку тексту. Вважається неприпустимим робити випадкового персонажа убивцею. Якщо було б інакше, читач не міг би брати участь у розслідуванні. Отже, детектив від початку вимагає наявності обмеженого кола дійових осіб. Часто це обмеження маркується фізичними перешкодами: вечірка під час вікенду в ізольованому замиському будинку, засніжений експрес, розкішна яхта під час середземноморського круїзу або герметично замкнений будинок є улюбленими місцями подій. Це аспект умовності вигаданого світу детективного роману, а не регулярні обставини реального життя.

Такими ж умовними є й методи, якими діє детектив. Звичайно, він робить свої висновки зі спостережень, проте його цікавлять не так очевидні і найбільш відчутні факти, як надзвичайно непримітні і незначні речі: відірваний ніготь, попіл від цигарки, годинник, який зупинився або не зупинився, – речі, що нічого не кажуть звичайній людині, які не мають жодного значення в повсякденному житті, але які для детектива стають таємними знаками, зрозумівши які, він відгадує загадку.

Однак потрібно звернути увагу на очевидний парадокс, реалізований у лейтмотиві хибного ключа до розгадки таємниці: в тексті детективу всі обставини вказують спершу на одну особу, що вона, як згодом з'ясується, є цілком невинною, і ця помилка може повто-

рюватись, поки основні дійові особи роману не підпадають під підозру один за одним за винятком того, хто насправді є злочинцем. Літературна конвенція вимагає: найбільш підозрювана особа є невинною, а найменш підозрювана – злочинцем. Природно, що автор може видозмінювати умовність і (з розрахунку на досвідченого читача) дозволяти справді винній особі здаватись до такої міри підозрілою, що вона виглядає не підозрілою. Уведення читача в оману таким способом має на меті вразити його, а, отже, збільшити його задоволення. Але воно також породжує сумнів про природу світу і здібності досвідчених органів. Цей прийом порушує довіру до розуму і науки, підриває її. Світ детективу, отже, не сконструйований за раціоналістичною і реалістичною моделлю позитивізму, а тому джерела детективного жанру потрібно шукати не так у суспільній, як у поетологічній сфері.

Мета і завдання нашої статті – на прикладі літератури романтизму проблематизувати начала виникнення детективного жанру в Європі, показавши, що основні характеристики романтичної літератури (місце подій, сюжетна схема, типологія персонажів) перебувають в аналогічних відношеннях з характеристиками творів детективного жанру, а тому перші зразки детективів варто шукати в добі раннього романтизму, задовго до появи новел Едгара По.

Перед тим як розглянути ряд літературних зразків і довести заявлену тут ідею, пригадаємо ще раз атрибути моделі детективного роману: читач застає загадкове вбивство і процес його розв'язання. Розслідування вбивства – робота не поліції а непрофесіонала, який є соціальним неформалом. Підозрювана людина є насправді невинною, людина, що поза підозрами, – насправді винною. На тлі цієї моделі розглянемо історію, що відбулася в Парижі в часи Людовіка XIV.

Протягом певного часу місто було стривожене серією вбивств, здійснених за одним зразком. Жертвами завжди ставали самотні перехожі з дорогими коштовностями і які пізно вночі поспішали на побачення. Їх знаходили вранці, зарізаних однією й тією самою зброєю та пограбованих. Поліція в цей час посилено працює, створюється спеціальний суд, який поширює паніку і змушує мешканців

тремтіти від страху, але не може впіймати вбивцю. Після того, як знайдено вбитим ювеліра Кардильяка, думають, що злочинця знайдено: заарештований Олів'є Брессон, учень і пожилиць Кардильяка, до того ж наречений його доньки Мадлон. Проти Брессона всі свідчення: його знайдено в кімнаті Кардильяка поряд із трупом зі зброєю в руках, якою вбито не тільки господаря, а й попередні жертви. Він не може правдоподібно пояснити обставини; заявляє, що Кардильяк покинув будинок опівночі і велів слідувати за ним на відстані, був убитим невідомим нападником.

Ці твердження здаються дивними. По-перше, Брессон не може пояснити, що могло примусити Кардильяка піти з дому так пізно. По-друге, вірогідно, неможливо те, що ювелір залишив будинок непоміченим, а Брессон також непоміченим притягнув його тіло назад. Інші мешканці будинку свідчать (і це перевірено), що замкнути чи відчинити вхідні двері не можна без гучного скрипіння, яке чути до 4 поверху. Але на 3 поверсі два свідки провели ніч у безсонні і чули, як Кардильяк за звичкою замкнув двері зсередини о 9 годині ввечері, і вже опівночі над стелею їх кімнати – важкі кроки, приглушене падіння і, нарешті, страшний стогін. Така ситуація, відома в теорії і практиці детективного роману як «убивство в закритій кімнаті», дозволяє зробити висновок, що злочин був учинений у будинку. Ніхто інший не підпадає під підозру, окрім Брессона.

Але тоді й попередні вбивства, вчинені тією ж зброєю за подібних обставин, потрібно віднести на його рахунок, і ця підозра стає безперечним фактом, коли з арештом Олів'є вбивства припиняються. У провині Брессона немає сумнівів, особливо тому, що він був нареченим дочки і єдиним спадкоємцем Кардильяка, а, отже, мав очевидний мотив.

Тут маємо вагомий побічний доказ, який, тим не менше, вводить в оману. Олів'є не вбивця, а мимовільний і нещасний співучасник, котрий, як буває в детективних романах, змушений мовчати заради близької людини. Справжній убивця не хто інший, як сам Кардильяк, знаний як добропорядний торговець і який стає останньою жертвою в серії вбивств, а тому є найменш підозрюваним персонажем. Розлади психіки штовхають його

вдаватися до вбивств, щоб повертати виготовлені ним ювелірні прикраси. Таємний прохід дозволяв йому залишати будинок непоміченим. Під час останнього виходу Кардильяк був заколотий офіцером його власним кинджалом і принесений Брессоном назад до його будинку.

Усе це стає відомо не завдяки поліції; навпаки, її методи практично перешкоджають розкриттю злочину. Жах, посіяний поліцією серед людей, примушує мовчати убивцю Кардильяка. Розкриття стає роботою непрофесіонала – мадемуазель де Скюдері, старої пані, яка, окрім сміливості та розуму, має й поетичний хист. Вона розкриває злочин не гірше за своїх колег із детективного роману. Ці риси надихають мимовільного вбивцю Кардильяка довіритись їй.

Цікаво, але поряд з другорядними мотивами, знаходимо в цій історії всі три елементи-складники детективного роману: по-перше, вбивство чи серія вбивств на початку і його розкриття наприкінці; по-друге, невинний підозрюваний, а злочинець – ні; по-третє, розслідування проводиться не поліцією, а сторонньою особою – літньою дамою і поетом; і, нарешті, по-четверте, маємо часто екстраординарний, хоча необов'язковий, елемент зачиненої кімнати. Ця історія – не що інше, як новела німецького романтика Е. Т. А. Гофмана «Мадемуазель де Скюдері» [5]. Вона з'явилася в 1818 році, тобто майже за чверть століття до появи «Вбивства на вулиці Морґ» Е. А. По, з якого, згідно з літературознавчими дослідженнями, розпочинається історія детективного жанру.

Легко пересвідчитись, що ця новела Гофмана – чи не єдиний випадок у його творчості, коли всі важливі риси детективного жанру знаходяться разом в одному тексті. Між іншим, у творах Едгара По такого збігу не спостерігається. Більшість оповідань Гофмана побудована за одним зразком: поява загадки і зображення процесу її розв'язання. Спершу дізнаємось про загадкову подію або стикаємось з незнайомим чоловіком з дивними звичками чи темним минулим, або хтось заходить до замку серед моторошного пейзажу чи стоїть перед порожнім будинком у гамірному місті. У всіх цих ситуаціях є щось надприродне і небезпечне. Загадка дає читачеві поштовх до розслідування. Довгий час усі розслідування

чи гіпотези вводять в оману, але наприкінці, як і в детективному романі, все незрозуміле стає на свої місця в чіткій логічній промові.

Якщо розглянути тексти німецьких романиків під кутом зору загадкового і незвичайного, то Е. Т. А. Гофман виявиться не єдиним автором у цьому ряду. Практично всі прозові твори Тіка, Новаліса, Brentano розпочинаються з загадок та запитань і завершуються розгадками і відповідями. Романтичні персонажі неодмінно блукають у пошуках чогось, що в них колись було, але втрачено, – домівки, батька чи матері, коханої. Блукання і пошуки відкривають мандрівникам таємні ключі, сповнені знаків і послань, не зрозумілих іншим людям, у результаті чого все, що здавалося випадковим, набуває глибшого значення, аж поки в фіналі все втрачене не віднаходиться знову і всі загадки розв'язуються. Для романтизму загадка є станом світу, а його зовнішній вигляд – ієрогліфом із прихованим значенням.

Однак тексти Гофмана все ж відрізняються від текстів його сучасників: у нього надприродність завжди творить атмосферу злочину, що криється в минулому чи майбутньому. Саме Гофман (як і Едгар По після нього) є одним з віртуозів жаху, який долучився до так званої «темної течії», що бере початок від англійської літератури XVIII століття, збагативши німецький романтизм готичними історіями.

Літературна готика кінця XVIII – початку XIX століття була реакцією на раціоналізм Просвітництва [4, 38]. Вона запропонувала буржуазному суспільству обивателів заборонені плоди – загадку і страх. Якщо не зважати на зовнішні обставини готичних романів, їх традиційні топоси (покинуті замки, світло місяця, буря), а взяти до уваги лише сюжетну канву, то одержимо найпростішу модель детективного роману: незрозумілі і похмурі явища поступово просвітлюються, відкриваючи читачеві жахливі злочини минулого, які наприкінці розповіді розкриваються, а зловмисник виявлений і переданий до рук правосуддя. До слова зауважимо, що в період між 1794 і 1850 роками в Англії вийшло близько 70 романів, названих містичними. Видається, що новели Гофмана і По є нічим іншим як відгалуженням цієї жанрової парості.

Класичний детективний роман відрізняється від роману жахів передусім місцем події, тобто злочину. Це не середньовічні замки. Місцем дії детективного роману може стати сільський будинок у провінційному містечку або мегаполіс, вулиці і будівлі якого перетворюються на арену незвичайних подій. Певним містком між готичним романом і детективом можна вважати «Таємниці Парижа» (1842–1843) Ежена Сю. Саме його твір спричинив хвилю містичних романів по всій Європі, заповнивши увагу навіть таких метрів, як Бальзак і Діккенс. У цих містичних романах щоденне безпечне життя столиці підточується рядом злочинних таємних намірів. Романтизм був незадоволений тривіальною поверхнею життя і вбачав у кожному явищі приховані сили і таємні знаки.

Таким чином, саме Гофман за тридцять років до Ежена Сю і за вісімдесят років до Конана Дойля створив своєрідну модель детективу, перетворивши не тільки покинуті замки і монастирі, але й вулиці і площі, будинки і місця розваг Парижа і Берліна, Дрездена і Франкфурта, знайомі кожному корінному мешканцю, на арену дивних, загадкових і кримінальних подій. Романтизм, виявляється, бачив реальність так, як і детективний роман: спокійна на позір повсякденність із безліччю таємниць і небезпек під нею. Романтики заселили свої романи такими людьми, як «артист», «митець», «майстер своєї справи», які демонструють своє мистецтво через ексцентричний характер, а їх екстравагантний спосіб життя виключає їх зі спільноти пересічних людей і робить непотрібними в повсякденному житті. Без сім'ї та професії, без постійного місця проживання і майна, вони перебувають у стані війни з суспільством і державою. Але ці політичні емігранти чи вигнанці є тими, хто знає, як читати ключі до розгадок та інтерпретувати знаки, що залишаються невидимими і незрозумілими пересічним людям. До цього типу людей належить і мадемуазель де Скюдері, Дюпен Е. По, Шерлок Холмс Конана Дойля і всі детективи-аматори.

Список використаної літератури

1. Гофман Э. Т. А. Избранные произведения : в 3 т. — М. : Гослитиздат, 1962. — Т. 2. — 1962. — 520 с.
2. Alewyn R. Ursprung des Detektivromans // Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt/M., 1974. — 402 p.

3. Crime fictions: subverted codes and new structures / ed. by F. Gallix, V. Guignery. — Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004. — 204 p.
4. Dimensions of detective fiction / ed. by L. N. Landrum, P. Browne, R. B. Browne. — Bowling Green, Ohio : Popular Press, 1976. — 290 p.
5. Hoffmann E. T. A. Mademoiselle de Scudéri: a tale of the times of Louis XIV / transl. by A. Brown. — L. : Hesperus, 2002. — 90 p.
6. Nineteenth-Century suspense: from Poe to Conan Doyle / ed. by C. Bloom. — N. Y. : St. Martin's Press, 1988. — 139 p.
7. Panek L. Before Sherlock Holmes: how magazines and newspapers invented the detective story / LeRoy Lad Panek. — Jefferson, N. C. : McFarland, 2011. — 219 p.

О. З. ПЕРЕНЧУК**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ ДЕТЕКТИВА:
ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ**

В статье на примере литературы романтизма проблематизируются начала возникновения детективного жанра в Европе. Показано, что основные характеристики романтической литературы (место действия, сюжетная схема, типология персонажей) пребывают в отношениях аналогии с характеристиками произведений детективного жанра, а поэтому первые образцы детективов следует искать в эпохе раннего романтизма, задолго до появления новелл Эдгара По.

Ключевые слова: детектив, романтизм, Гофман, готическая проза, мистика.

О. PERENCHUK**AESTHETIC SOURCES OF DETECTIVE GENRE:
PROBLEMS OF THE CLASSIC PATTERN**

The problems around the first detective novel appearance in Europe are discussed in the article taking into consideration an early example of romantic literature. The article attempts to prove that main characteristic features of romantic literature (scene of action, plot scheme, characters typology) are very similar, if not analogous, to the detective novel characteristics. Thus, the first detective patterns could be found in early Romanticism, long before E. A. Poe detective novels.

Key words: detective, Romanticism, Hoffmann, gothic fiction, mystery.

Стаття надійшла до редколегії 20.02.2014 р.

УДК 82'06;821.161.1

О. А. ПИСАРЕВА

**М. ГОРЬКИЙ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ТИПОЛОГИИ ГЕРОЕВ
В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

В статье впервые в широком контексте представлены оценки героев русской классики, сделанные М. Горьким. Обозначены проблемы интерпретации литературного типа в историко-литературной мысли начала XX века. Типология героев, предложенная писателем, сопоставлена с существующими в современной литературоведческой науке.

Ключевые слова: типология, тип, классический герой, художественный образ.

Одной из центральных проблем в цикле лекций по истории литературы М. Горького, прочитанных в школе партийных пропагандистов на Капри в 1909 году, стала проблема типологии героев в русской классике XIX века. Стоит заметить, что на фоне заметно усилившегося интереса к процессам развития русской словесности на рубеже XIX–XX веков, она не считалась специфической литературоведческой проблемой и имела несколько схематичный характер. Под типичным понимали «такое явление, которое включает в себе те или иные существенные видовые черты и в силу этого служит выразителем ряда явлений» [8]. Представления о типе восходили к

определению, данному В. Г. Белинским: «Тип в искусстве – то же, что род и вид в природе, что герой в истории ... Типическое лицо есть представитель целого ряда лиц, нарицательное имя многих предметов, выражаемое, однако-же, собственным именем» [8].

Историко-литературные изыскания исследователей рубежа веков Д. Н. Овсяннико-Куликовского, Р. В. Иванов-Разумника, Д. П. Святополка-Мирского стали первыми подступами к постановке проблемы типизации и ее последующего целостного анализа. Д. Н. Овсяннико-Куликовский, представитель психологической школы и сторонник культурно-исторического направления, в книге «История русской