

2. *Хомякова, О. Р.* Конфликт как категория формы и содержания / О. Р. Хомякова // *Весті БДПУ*. – 2006. – № 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://elib.bspu.by/handle/doc/19576>. – Дата доступа : 28.01.2018.
3. *Cushman, S.* Preface / S. Cushman // *Themes of conflict in the nineteenth- and twentieth-century literature of the American South* /ed. by B. Robertson. – Lewiston. – N. Y. : Edwin Mellen Press, 2007. – P. xi–xiii.
4. *Taylor, P.* *A Summons to Memphis* / P. Taylor. – N. Y. : Ballantine Books, 1986. – 233 p.
5. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
6. *Conversations with Peter Taylor* / ed. by H. McAlexander. – Jackson : Univ. Press of Mississippi, 1987. – 178 p.
7. *Robinson, D.* *World of relations : the achievement of Peter Taylor* / D. Robinson. – Lexington : Univ. Press of Kentucky, 1998. – 209 p.

The article deals with the specificity of representation of literary conflict in the works by writers from the American South, in particular in Peter Taylor's novel *A Summons to Memphis*. Two types of conflict in the novel, interpersonal and intrapersonal, are analyzed in terms of their psychological, archetypal and sociocultural dimensions.

Поступила в редакцию 08.06.18

Л. В. Левшун

«СМЕРТЬ ЖАНРА» В СВЕТЕ ХРИСТИАНСКОГО БОГОСЛОВИЯ ТВОРЧЕСТВА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье делается попытка объяснить, почему в литературе XIX–XX вв. наблюдается размывание жанровых границ и энтропия жанров: художественный канон христианской культуры для достижения целей, поставленных перед художественным творчеством христианской педагогией, особым образом регулирует отношения автора, адресата, предмета изображения, с одной стороны, и творческого метода, жанра и стиля – с другой, охраняя их от саморазрушения. В процессе секуляризации художественного творчества категориальные отношения между методом, жанром и стилем изменяются до саморастождествления, что приводит к «смерти» этих категорий.

Генологическая система Аристотеля, как и теории литературных родов и жанров, выработанные немецкой классической эстетикой в начале XIX в., уже в XX в. перестали соответствовать потребностям литературоведческих исследований. Жанровое мышление исчерпало себя, наступила своего рода энтропия жанра. Исследователь Б. Кроче в своей книге «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902) назвал «самой значительной победой интеллектуалистического заблуждения учение о художественных и литературных родах... ибо, – по его мнению, – невозможно при эстетическом анализе отделить субъективную сторону от объективной, лирическое

от эпического, образ чувства от образа вещей. Из учения о художественных и литературных родах, – полагал Б. Кроче, – вытекают те ошибочные способы суждения и критики, благодаря которым, вместо того, чтобы заняться установлением того, выразительно ли данное художественное произведение и что оно собою выражает, ... спрашивают о том, соответствует ли оно законам эпической поэмы или законам трагедии» [1, с. 40]. Вместе с тем Б. Кроче указал на то, что «каждое подлинное произведение искусства было сопряжено с нарушением какого-либо установленного рода, внося этим дезорганизацию в мысли критиков, которым приходилось расширять пределы рода...» [1, с. 40, 42]. Описание художественных произведений с помощью этих категорий, по мысли Б. Кроче, «не дает определений и законов», а потому вводит в заблуждение, когда им «придается вес научного различия» [1, с. 44].

Мысль о том, что категорию «род/жанр» целесообразно исключить из искусствоведческого и литературоведческого исследовательского инструментария, высказывается и современными исследователями, хотя и не в столь категоричной форме, как у Б. Кроче, и в том плане, что «необходимо отказаться от догматического изложения определенной замкнутой в себе и претендующей на истинность “концепции” литературных жанров, родов, видов» [2, с. 4]. В частности, делаются попытки модернизировать классические теории, например, принципиально методологически разграничивая «канонические» и «неканонические» жанровые структуры (правда, при этом разграничении художественный канон ошибочно, но безоговорочно отождествляется с этикетом как готовой структурно-изобразительной схемой), или различая «теоретические» типы литературных произведений, то есть «идеальные», логически сконструированные их модели, и «исторические», то есть связанные с их местом и функцией в литературной системе определенной эпохи в целом: признается, что «незыблемым свойством литературы остаются ее родовые начала, они существуют извечно... Жанровое мышление – величина не столь постоянная... “жанры” существуют с тех пор, как существует литература, и в то же время они существуют не во исполнение теоретического априори их сущности, но как закономерные воплощения литературной и жизненной потребности, которая обобщается и “затвердевает” в жанровом сознании и в жанровой памяти... Жанр является производным истории, исторических сдвигов» [2, с. 4]. Именно этот исторически конкретный и исторически подвижный жанр стал сегодня одним из самых популярных инструментов нового прочтения произведения в западном литературоведении и это напоминает о том, как в известном романе М. Твена нищий, случайно принятый за принца, с большим успехом колол орехи королевской печатью, не подозревая об истинном предназначении этой вещи.

Все три обозначенные выше позиции оставляют неразрешенным (и даже, кажется, не поставленным как следует) вопрос о том, почему до какого-то периода в истории европейской культуры аристотелевская генология служила вполне достаточным инструментом для анализа литературных произведений, а потом вдруг стала недостаточной.

Между тем ответ на этот «непоставленный» вопрос очевиден, если обратиться к христианскому богословию творчества и его основной категории – художественному канону христианской культуры.

Словесная культура восточнославянского средневековья, сформировавшаяся в лоне христианской культуры Византии, переняла оттуда отрефлексированную в святоотеческой иконологии поэтическую систему, которую Риккардо Пиккио определил как «поэтику Истины» [3, с. 31]. Основные категории этой поэтики и отношения между ними принципиально отличаются от действующих в творческо-поэтической системе секулярной литературы, ориентированной на античные поэтики, прежде всего, поэтику Аристотеля и его последователей. Причем отличия эти касаются не столько формы и содержания, сколько смысла и цели.

В этой связи весьма остроумно наблюдение С. С. Аверинцева: «Историки византийской литературы спокойно говорят о “жанре” эпиграммы и “жанре” стихир, как если бы это были жанры в одном и том же смысле слова – только один мирской, а другой сакральный. Но это не так... стихира – не просто иной, совсем иной жанр, чем эпиграмма, но в другом смысле жанр» [4, с. 105–106].

И именно обнаружение закономерностей «поэтики Истины» позволяет понять, почему в поэтике «художественной модальности» (термин С. Н. Бройтмана [5, с. 47]) аристотелевские категории – прежде всего категории рода/жанра – перестают работать.

Основопологающей для «поэтики Истины» является разработанная еще в античной философии и адаптированная к христианскому учению святоотеческой иконологией *категория отношения*¹; так что вся категориальная структура «поэтики Истины» представляется как система различных модификаций категории отношения.

Организирующим и охраняющим фактором этой системы является *художественный канон*. В научном обиходе (и не только современном) он мыслится как некий устойчивый жанростилесодержательный комплекс, или набор поэтико-риторических норм и приемов, каковые по непонятным причинам обязательно должны воспроизводиться в каждом произведении традиционалистского творчества. На самом же деле художественный канон христианской культуры является своего рода «метаксю» между объектом изображения, «автором», «адресатом» и «творческим продуктом». Канон христианской культуры следит за тем, чтобы «творческий продукт»

¹ Категория отношения – философская категория, характеризующая определенные взаимозависимости определенной системы [6, с. 454]; то есть она характеризует не столько сам предмет, сколько его отношение к чему-то другому, которое существует не столько между предметами, сколько в них самих, причем существует независимо от нашего мышления, выражая отношение к другому бытию в самой природе данной вещи.

В частности, в VIII–IX вв., в период борьбы с иконоборчеством, категория отношения играла центральную роль в богословии иконы, когда необходимо было прояснить взаимоотношение иконы и ее первообраза.

(= художественный образ) отображал реальность в формах, доступных восприятию адресата. Таким образом, христианский художественный канон вовсе не является некой жесткой производственно-технологической или художественно-эстетической нормой, а представляет собой *творческий императив* и вместе с тем *способ создания художественного содержания*, то есть, по сути, он есть, *творческий метод*, который, во-первых, определяет смысл и цель произведений, созданных согласно «поэтике Истины»; во-вторых, задает и объединяет все другие ее значимые категории отношения, которые как раз и обеспечивают исполнение этого творческого императива.

Прежде всего, как мы уже отметили, художественный канон христианской культуры требует реалистичности изображения: художник (в том числе и художник слова) может изобразить лишь то, что действительно существует¹; это требование, в свою очередь, неизбежно предполагает, что «автор» в своем духовном развитии должен «соответствовать» изображаемому им объекту, поскольку невозможно изобразить (во всяком случае так, чтобы научить *истине* данного предмета/явления) то, чего сам не уразумевал. Таким образом, – и это, пожалуй, главный «нервный узел» христианской канонической культуры с ее специфическим отношением к творчеству – христианский художник *не может изображать то, что выше его разума и не должен изображать то, что выше разума его адресатов*.

Учитывая это, *категорию «автор»* в «поэтике Истины» следует рассматривать как *модификацию художественного канона в отношении «характера»² творящего субъекта*. Характер этот раскрывается через вспомогательную сложносоставную категорию, которую мы условно определим как «модус бытия»; его основными таксонами являются: гносеологический (тип познания); аксиологический (система ценностей); экзистенциальный (способ бытия).

Именно характер творящего субъекта создает³ то, что мы называем автором и его творческим методом; и каждый из методов, создаваемых разными творящими субъектами, является модификацией единого художественного канона. И это значит, что сам канон, в свою очередь, *существует в реальности не иначе как в своих конкретно авторских модификациях*.

Как отмечено выше, в «поэтике Истины» востребуемое художественным канонам и созданное художником реалистическое изображение может быть воспринято адекватно (то есть понято как именно реалистическое) лишь при условии, что художественный образ соответствует способностям восприятия

¹ Объем статьи не позволяет пространно говорить о границах реальности и типах реальностей в разных культурах; замечу лишь, что понятие реалистичности весьма относительно, поскольку для каждой культуры оно имеет специфическое смысл.

² От др.-греч. *χαρακτήρ* ‘черта, знак, примета, отпечаток’, из *χάρασσω* ‘царапаю, мечу, клеймлю’.

³ Мы сказали «создаёт», но вряд ли этот процесс является сознательным; в «поэтике Истины» творческий метод предстает как «частный случай мировоззрения» – как выражение мировоззрения в художественных образах.

адресата. В противном случае неизбежно искажение смысла: реалистическое описание может быть воспринято как символическое, аллегорическое, фантастическое и т. д. Поэтому в системе «поэтики Истины» *категория «адресат» выступает как модификация творческого метода писателя в отношении «характера» реципиента.*

И именно с ориентацией на адресата тот или иной объект реальности оценивается творящим субъектом как потенциальный предмет художественного изображения. Значит, один и тот же объект действительности, описываемый разными авторами для разных адресатов, может породить в общем-то бесконечное множество различных по своему аксиологическому статусу предметов художественного изображения. Иначе говоря, *категория «предмет изображения» выступает как модификация творческого метода в отношении аксиологического статуса («характера») объекта изображения.*

Непонимание автором истинного для данной культуры аксиологического статуса объекта изображения или же создание автором смысла, превосходящего возможности понимания адресата приводят к нарушению принципа реалистичности в «поэтике Истины» и, значит, – к отступлению от каноничности, причем отступлению не сознательному субъективному, а системному объективному, и почти всегда вопреки творческой установке художника традиционалистской культуры.

Аксиологическим статусом предмета изображения, созерцаемого конкретным автором, в свою очередь определяется стиль как способ выражения художественного содержания: высоким предметам соответствует высокий стиль; средним – средний, низким – низкий. Однако специфика «поэтики Истины» состоит в том, что аксиологический статус предмета изображения определяется не художественной традицией и не самочинно-казуально, а в соответствии с целями христианской педагогики: высокий предмет, требующий изображения в высоком стиле, – тот, который путеводительствует к Истине и способствует спасению данного адресата. Иначе говоря, стилем в «поэтике Истины» маркируется степень спасительности художественного образа.

Именно зависимостью стиля от предмета изображения и объясняется стилистическая пестрота, обнаруживаемая в абсолютном большинстве произведений средневековой письменности. Чем шире в произведении охват разных аксиологических уровней действительности, то есть чем более аксиологически многообразно художественное содержание, тем стилистически более пестро оно оформляется.

Это наблюдение позволяет уточнить жанровые дефиниции многих памятников средневековой христианской письменности, которые Д. С. Лихачёв обозначил как жанры-ансамбли [7, с. 75]: в свете «поэтики Истины» их жанровый состав правильнее характеризовать не как совокупность малых жанров в составе одного ансамблевого жанра, но как многообразие стилистических модификаций одной и той же жанровой формы при описании предметов разного аксиологического статуса.

Таким образом, обращение к художественному канону христианской культуры позволяет дать дефиницию категории «стиль» в средневековой письменности: *стиль предстает как модификация творческого метода конкретного автора в отношении предмета изображения* и представляет собой своего рода маркер, которым для адресата отмечается «ценность» предмета изображения.

Наконец, *жанр* в художественном каноне христианской культуры предстает не как некая «образцовая» форма или норма («приличие»), пусть даже и метафизическая, вроде идеи Платона, идеи Аристотеля, «подобия» преп. Феодора Студита или внутреннего эйдоса платоновско-плотиновской традиции; жанр, как показывает опыт исследования произведений «поэтики Истины», не может быть определен и тем более ограничен некими формально-изобразительными признаками, – в противном случае категория жанра была бы неподвижно мертвой и жанр, «достигнув самоотжественности, естественным образом “останавливался” бы» [8, с. 3], не мог бы развиваться. Канонические произведения христианского искусства, какую бы его область мы ни взяли, демонстрируют нам неисчислимое формально-изобразительное многообразие каждой жанровой ассоциации (термин Д. С. Лихачёва [9, с. 48]), тем самым подтверждая, что канон никак не ограничивает художественную форму жанра. И поскольку задача автора, руководствующегося в своем творчестве «поэтикой Истины», – сообщить падшему человеку знания о Творце, Его творении и человеке как венце творения, то выполнение этой задачи безусловно требует учесть особенности «падшести» конкретной аудитории и то, какие именно художественные образы могут быть поняты адресатом адекватно и с пользой для его духовного возрастания. Поэтому, в отличие от античного представления о жанре, развитого позднее западноевропейскими секулярными теориями поэзиса, в «поэтике Истины» христианской культуры жанр предстает не как статичная категория, определяемая известным набором субстанциальных признаков, а как категория отношения, отражающая «характер» (то есть степень просвещенности) адресата, каким он видится адресантом, и предписывающая не изображать то, что превосходит разумение адресата. В свое время С. С. Аверинцев весьма близко подошел к этой идее, определив жанр как «непосредственное продолжение правил ритуала... ясно, что такое, потому что ясно, при каких обстоятельствах он является уместным» [8, с. 12, с. 13].

Этим наблюдением объясняется то, почему «опыт одного жанра, – по верному замечанию Д. С. Лихачёва, – не скоро мог быть перенесен в другой» [10, с. 8]: именно потому, что жанр (включающий предмет, содержание, стиль, «обстоятельства уместности» и пр.) должен соответствовать уровню восприятия адресата, иначе функция данного жанра не будет актуализирована – произведение *не восполнит* знаний человека об Истине и не совершит в нем духовного преображения.

Следовательно категория «жанр» может быть определена как *способ оформления авторского отношения к субъекту восприятия*, или как *модификация творческого метода конкретного автора в отношении адресата*. Иначе говоря, в «поэтике Истины» признаки жанра «диктуются» адресатом, и именно в силу этого «диктата» жанр, по точному наблюдению С. С. Авринцева, «как бы имеет свою волю, и авторская воля не смеет с ней спорить» [4, с. 111], и «каждый жанр имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, “исполнителя”...» [11, с. 333, с. 332]. И именно поэтому абсолютно невозможно на основаниях, выдвигаемых античной и наследующей ей западноевропейской классической поэтикой, «установить структурные различия в поэтике жанров объединяющих и подчиняемых» [11, с. 325] христианского художества, как и определить принципы этого «объединения» и «подчинения».

Вместе с тем очевидно, что ориентация авторов традиционалистской культуры на адресата влияет также и на выбор предмета изображения (не объекта! Он может быть одним и тем же): полезное и актуальное для одних может быть совершенно недоступно для восприятия других.

Но поскольку предметом изображения, как было отмечено выше, определяется стиль произведения, то избранный «автором» жанр системно взаимодействует со стилем, что является отражением категориальных отношений «предмет» – «адресат» в структуре «поэтики Истины».

Ввиду того, что христианский автор никогда не творит «для себя», но всегда – для духовного просвещения других, *решающим в жанрово-стилевых отношениях «поэтики Истины» следует признать* именно выбор формы изображения художественного содержания, подходящей для предполагаемой аудитории. А это и есть *жанр произведения* (точнее, жанровая ассоциация).

При этом отметим, если жанровые ассоциации одного творческого метода средневековой письменности исчислимы и достаточно устойчивы, то их жанровые модификации бесконечно многообразны и изменчивы, как многообразны и адресаты этих произведений.

Таким образом, в «поэтике Истины» *метод творчества в отношении субъекта восприятия разрешается в жанр; а в отношении предмета изображения – в стиль*.

При всей своей кажущейся жесткости эта система удивительно гибкая как по отношению к адресату, чьи особенности восприятия учитываются во всех категориях поэтики, так и по отношению к автору, которому в рамках безусловной реалистичности описываемого предоставлена широчайшая свобода выбора выразительно-изобразительных средств.

С изменением представления о творчестве, его источнике, задачах и целях, изменяются не только художественные стили и жанры, но и сами принципы жанро- и стилеобразования.

Разрушение «поэтики Истины» начинается тогда, когда творящий субъект упускает из поля зрения адресата и сосредоточивается на предмете изображения и своем личном к нему отношении. Как только это происходит, жанр начинает определяться предметом изображения на основании существующих образцов (исторические события востребуют жанр летописи и воинской повести; жизнеописание святого – жанр жития; нравственное наставление – жанр проповеди и т.д.). Категория жанра «застывает» в некую форму, превалирующую над смыслом. (Думается, именно этот момент бытия античной жанровой системы и зафиксирован в «Поэтике» Аристотеля).

Но поскольку предметом изображения в «поэтике Истины» определялся стиль, а не жанр, то эти категории постепенно отождествляются. Этим постепенным слиянием двух категорий объясняется такое отмеченное В. О. Ключевским явление, как «ораторская мантия» автора [12, с. 303, с. 332], а также – обнаруженный Д. С. Лихачёвым феномен «жанрового стиля» («жанрового мундира») [13, с. 351; 11, с. 337] и выявленная М. М. Бахтиным «органическая неразрывность стиля с жанром» [13, с. 254], и почему «часть жанровых признаков в определенной творческой ситуации может выступить... в роли стилеобразующих» [15, с. 54]. Данный процесс завершается в поэтической системе Феофана (Прокоповича) и М. Ломоносова. Феофан Прокопович, напомню, разделяет «предметы изложения» на «высокие» «средние» и «низкие», а в соответствии с ними различает три основных стиля изложения: высокий, средний и низкий. Предметами описания в высоком стиле являются «вещи очень значительные... или чудесные, бессмертные деяния богов, или дела человеческие, но достойные удивления или вызывающие боль, сожаление, негодование... наконец, все самое примечательное и выдающееся в своем роде» [цит. по 16, с. 85, 86]. «Средним стилем излагаются вещи средние... например, визиты гостей, знаки внимания, выражение радости по поводу наград, побед... похвальные речи знаменитым людям, если среди их добродетелей не окажется чего-либо более достойного удивления, что можно излагать высоким стилем» [16, с. 89]. «Низкий стиль удобен для вещей незначительных, когда речь идет о сельских работах, семейных делах, когда мы любезно обращаемся в письменной форме к друзьям, когда что-нибудь познаем, объясняем, высказываем, шутим и т.д.» [16, с. 90].

М. В. Ломоносов, следуя в целом той же традиции, в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» обосновывал «теорию трех штилей», отметив: «Как материи, которые словом человеческим изображаются, различествуют по мере разной своей важности, так и российский язык чрез употребление книг церковных по приличности имеет разные степени: высокий, посредственный и низкий» [17, с. 588]. «От рассудительного употребления и разбору трех родов речений, – отмечает ученый, – рождаются три штиля: высокий, посредственный и низкий». Высоким «штилем составляться должны героические поэмы, оды, прозаические речи о важных материях»; средним следует «писать все театральные сочинения, в которых

требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия... Стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии сего штиля больше должны держаться. В прозе предлагать им пристойно описания дел достопамятных и учений благородных». Наконец, низким «штилем» пристойно писать «комедии, увеселительные эпиграммы, песни, в прозе дружеские письма, описание обыкновенных дел» [17, с. 589–590].

В поэтике художественной модальности автор уже не столько выбирает соответствующий предмету изображения жанр, сколько создает его в соответствии со своим индивидуальным вкусом и художественными целями, подчас уже никак не связанными с педагогикой.

Реагируя на это изменение, стиль, в свою очередь, также изменяется – из маркера, отмечающего ценность предмета изображения, он превращается в авторский, становится «лицом автора». Сначала (в рефлексивно-традиционалистской культуре) каждый автор через стиль выражает свое личное отношение к предмету изображения, который уже не соотносится с «восприимательными» способностями адресата, а отражает личные пристрастия автора. В конце концов единственным предметом изображения становится сам автор – его богатый внутренний мир; его мировосприятие; его эмоции и переживания и т.д., поэтому в поэтике художественной модальности, каждый автор формирует свой собственный неповторимый стиль. «Стиль – это я», – может сказать любой автор секулярной культуры (поэтики).

Так, постепенно категории поэтики канонического словесного искусства «переплавляются» в категории поэтики секулярной литературы; и происходит это не путем сознательной ломки канона, а системно и перманентно.

В результате этих процессов в секулярной культуре наблюдается системное отождествление жанра, стиля и творческого метода: жанровые признаки могут выступать в роли стилевых и/или как показатели творческого метода: сатира, полемика, пародия, метапроза, фэнтези, перформанс и др. в зависимости от точки зрения интерпретатора могут восприниматься и как жанровые формы, и как стилевые характеристики, и как особые разновидности творческого метода того или иного писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кроче, Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1: Теория / Б. Кроче. – М. : Изд-во. Сабашниковых, 1920. – 171 с.
2. Теория литературы: в 6 т. Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.
3. *Пиккио, Р.* *Slavia orthodoxa*: Литература и язык / Р. Пиккио / отв. ред. Н. Н. Запольская, В. В. Калугин; предисл. В. В. Калугина. – М. : Знак, 2003. – 720 с. – (Studia Philologica).

4. *Аверинцев, С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения: сб. статей / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; редкол.: М. Б. Храпченко и др. – М.: Наука, 1986. – С. 104–116.
5. *Бройтман, С. Н.* Из лекций по исторической поэтике: Слово и образ / С. Н. Бройтман. – Тверь, 2003. – 66 с.
6. *Философский энциклопедический словарь* / ред. С. С. Аверинцев [и др.]. – М.: Сов. Энцикл., 1989. – 815 с.
7. *Лихачёв, Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили / Д. С. Лихачёв // Избр. работы: в 3 т. / Д. С. Лихачёв. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т. 1. – С. 24–260.
8. *Аверинцев, С. С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / С. С. Аверинцев // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. – М.: Наука, 1989. – С. 3–25.
9. *Лихачёв, Д. С.* Система литературных жанров Древней Руси / Д. С. Лихачёв // Славянское языкознание: V Междунар. съезд славистов, София, сентябрь 1963 г.: доклады советской делегации / гл. ред. В. В. Виноградов; Акад. наук СССР, Советский комитет славистов. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – С. 47–70.
10. *Лихачёв, Д. С.* Человек в литературе Древней Руси / Д. С. Лихачёв // Избр. работы: в 3 т. / Д. С. Лихачёв. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т. 3. – С. 3–164.
11. *Лихачёв, Д. С.* Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв // Избр. работы: в 3 т. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т. 1. – С. 261–654.
12. *Ключевский, В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник / В. О. Ключевский. – М.: Изд-во Астрель, 2003. – 395 с.
13. *Лихачёв, Д. С.* Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачёв // Избр. работы: в 3 т. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т. 2. – С. 343–417.
14. *Бахтин, М. М.* Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – С. 250–296.
15. *Вагнер, Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – М.: Искусство, 1987. – 287 с.
16. *Вомперский, В. П.* Риторика в России XVII–XVIII вв. / В. П. Вомперский. – М.: Наука, 1988. – 180 с.
17. *Ломоносов, М. В.* Предисловие о пользе книг церковных в российском языке / М. В. Ломоносов // Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 7. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 586–590.

The article shows how category relations between the method, genre and style are modified to self-destruct in the process of secularization of artistic creativity, which leads to the "death" of these categories.

Поступила в редакцию 04.07.18