

5000 2

Ш4/6
П69

Н.Л.Лейдерман
М.Н.Липовецкий
Н.В.Барковская
Т.А.Ложкова

**ПРАКТИКУМ
ПО ЖАНРОВОМУ АНАЛИЗУ
ЛИТЕРАТУРНОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

до 12.09 Сыроежкина 233
до 10.07.07 Себурова 130811

до 20.08 Тарзлем
1-03

до 28.01.08 Табеева
1-03
до 22.02.08

до 18.02.10 Короткова
до 20.11.10 Аксика Фил
до 18.10.10
до 16.11.10

до 25.02.11 Орлова Фил
до 11.04.12 Фил

до 1.07.12 Труфанова
Фил

до 1.11.12 Степанова Фил

до 13.03.13 Прошова 1102

до 16.04.13

630801

Министерство общего и профессионального образования Российской Федерации
Уральский государственный педагогический университет
Факультет русского языка и литературы
Кафедра современной русской литературы

Н.Л.Лейдерман
М.Н.Липовцкий
Н.В.Барковская
Т.А.Ложкова

Практикум по жанровому анализу литературного произведения

Екатеринбург
1996

Главы "Литературное произведение - образ мира" и Теоретическая модель жанра" написаны доктором филологических наук, профессором Н.Л. Лейдерманом

Темы 1, 4, 5, (вар.1), 6 (вар.2), 7 (вар.2), 8 (вар.2), 9, 10, 11 написаны кандидатом филологических наук, доцентом М.Н. Липовецким.

Темы 2, 5 (вар.2.), 6 (вар.1.), 7 (вар.1.), 8 (вар.1.), написаны кандидатом философских наук, доцентом Н.В. Барковской.

Тема 3 написана кандидатом филологических наук, доцентом Т.А. Ложковой.

Ответственный за выпуск - ассистент И.В. Петров.

Рецензент:

д-р филол. наук В.В. Химич (Урал. гос. ун-т)

ПРАКТИКУМ по жанровому анализу литературного произведения / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, Н.В. Барковская, Т.А. Ложкова; Урал. гос. пед. ун-т. - Екатеринбург, 1996.

Практикум по жанровому анализу литературного произведения предназначен для студентов III курса факультета русского языка и литературы и рассчитан на углубление теоретических представлений о категории жанра, на освоение специфики наиболее распространенных жанров лирики, эпоса, драмы, на овладение навыками жанрового анализа.

Издание подготовлено научно-исследовательским центром "Словесник" при Уральском государственном педагогическом университете.

630 801

(С) Уральский государственный
педагогический университет,
1996

ISBN 5-7186-0121-6

БИБЛИОТЕКА
педагогич. университета
г. Екатеринбург

Ш427

СОДЕРЖАНИЕ

ЗАДАЧИ ПРАКТИКУМА.....	4
ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ	5
ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЖАНРА.....	16
ТЕМЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ.....	27
Тема 1. Жанр как художественная категория.....	27
Тема 2. Семантические возможности "твердой формы" жанра сонета.....	28
Тема 3. Жанровый анализ элегии.....	29
Вариант 1. Элегия В. Жуковского "Славянка".....	29
Вариант 2. Элегия Е. Баратынского "Признание".....	30
Тема 4. Жанровый анализ баллады.....	31
Тема 5. Жанровый анализ поэмы.....	32
Вариант 1. А. Ахматова. "Реквием".....	32
Вариант 2. А. Блок. "Соловьиный сад".....	33
Тема 6. Жанровый анализ рассказа.....	34
Вариант 1. И. Бунин. "Холодная осень".....	34
Вариант 2. В. Шукшин. "Осенью".....	34
Тема 7. Жанровый анализ повести.....	36
Вариант 1. Лирико-психологическая повесть (В. Набоков. "Машенька").....	37
Вариант 2. Социально-психологическая повесть (Ю. Трифонов. "Дом на набережной").....	37
Тема 8. Жанровый анализ романа.....	38
Вариант 1. Семья и история в романе М. Осоргина "Сивцев Вражек".....	35
Вариант 2. Символический принцип миромоделирования в "Лолите" В. Набокова.....	39
Тема 9. Жанровый анализ трагедий (Сравнительный анализ "Царь Эдип" Софокла и "Гамлет" Шекспира).....	40
Тема 10. Жанровый анализ комедии (Н. Эрдман "Самоубийца").....	41
Тема 11. Жанровый анализ трагикомедии (А. Вампилов "Провинциальные анекдоты").....	42

ЗАДАЧИ ПРАКТИКУМА:

1. Углубление теоретических представлений о категории жанра и его художественной функции.
2. Освоение специфики наиболее распространенных жанров лирики, эпоса и драмы.
3. Овладение навыками жанрового анализа литературных произведений.

РАБОТА СТУДЕНТОВ НА ПРАКТИКУМЕ ВКЛЮЧАЕТ:

1. Изучение современных работ по общей теории жанра.
2. Изучение работ по теории отдельных жанров.
3. Ознакомление с трудами, характеризующими творческую индивидуальность автора анализируемого произведения.
4. Изучение произведения под жанровым "углом зрения" и оформление своих наблюдений в записях.
5. Установление содержательности жанровой структуры как наглядно-зримого воплощения определенной эстетической концепции действительности.
6. В заключение учебы в практикуме студент представляет самостоятельную работу по жанровому анализу произведения, произвольно им выбранного.
7. Зачет выставляется по результатам работы на практических занятиях и оценке самостоятельного жанрового разбора.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

1. Литературный текст и художественное произведение. Проблема целостности литературного произведения

Художественная литература состоит из произведений, и история литературы - это прежде всего история создания и функционирования в культуре художественных произведений. Черновики, наброски, фрагменты, без которых не обходится творческий процесс, - это лишь подготовительные материалы и сырье, используемые писателем для получения конечного результата - произведения. Его-то автор и преподносит читателю как законченный труд, целостный носитель некоего смысла. Какими же качествами и свойствами должен обладать литературный текст, чтобы быть целостным носителем смысла? И в чем состоит сущность, специфика смысла, для воплощения и выражения которого создается художественное произведение?

Сторонники лингвистической и отчасти структуралистской методологии (Р.Барт, М.Р.Майснова, Я.Мукаржовский и др.) предлагают следующее решение проблемы. Поскольку литература - это искусство слова и материальным носителем смысла здесь выступает слово, значит необходимо литературное произведение рассматривать как явление языка и речи и искать объяснение его целостности по лингвистическим закономерностям. Согласно этой методологии, художественный текст вполне может быть рассмотрен как большое, вытянутое в одну строку предложение, и его целостность может быть охарактеризована с точки зрения синтаксических, морфологических и иных грамматических связей. Однако применение лингвистических методов к анализу художественного текста не дает возможности уловить то главное, что отличает художественный текст от текста нехудожественного, а именно - не дает возможности уловить заключенный в нем эстетический смысл.

Слово в художественном тексте не исчерпывается своим словарным смыслом, оно выступает также сигналом, порождающим культурные, исторические, мифологические и иные ассоциации. Поэтому произведение литературы "больше" и "глубже" литературного текста, являющегося лишь его внешней материальной оболочкой. Следовательно, чтобы постигнуть природу и сущность литературного произведения как целого, необходимо охватывать его в единстве текста со всем тем воображаемым миром, который текстом лишь отчасти запечатлен, а большей частью лишь "намечен", "оконтурен".

Оспаривая узколингвистический подход к литературному произведению, многие теоретики справедливо настаивают на том, что художественную целостность невозможно искать вне смысла, который запечатлен в любом

произведении искусства. И в самом деле, любое литературное произведение несет в себе некий идейно-эстетический смысл. Следовательно, целостность произведения, его законченность так или иначе определяется полнотой и завершенностью раскрытия этого смысла. Но и такой подход недостаточен. Ведь и критическая статья, например, и даже небольшая информация в газете тоже несут определенный смысл (ставят какие-то проблемы) и тоже по-своему целостны (исчерпываются доказательством какой-то идеи). Но они не в коей мере не претендуют на "статус" художественных произведений.

Есть и другая формула: художественное произведение представляет собой эстетическую целостность, то есть оно образует некую наглядно-зримую форму, которое порождает определенное эмоционально-чувственное впечатление, вызывает эстетические эмоции. Но и такой подход тоже недостаточен. Ведь и умело скомпонованный букет цветов, и хорошо сшитое платье, да и просто со вкусом обставленная комната тоже представляют собой эстетическую ценность и вызывают соответствующие эстетические эмоции.

Но не надо доказывать, что эстетическая целостность, допустим, гомеровской "Илиады" или ахматовского "Реквиема" это целостность совсем иного порядка. В чем же заключается целостность художественного произведения?

2. Художественное произведение как образ мира

Целостность художественного произведения обусловлена сущностью искусства, его назначением. А искусство никогда не замыкается в кругу узких локальных проблем: когда художник непосредственно изображает психологические, нравственные коллизии, раскрывает социальные или какие-либо иные конфликты определенного времени, он всегда освещает их светом высших духовных ценностей, обнимаемых понятием эстетического идеала. Подлинное искусство всегда смотрит на любое время, в том числе и на современность, как на миг Вечности, а отдельного человека и конкретные человеческие отношения оценивает с точки зрения общечеловеческой сущности и общечеловеческих законов (разумеется, как их воспринимает сам художник).

Вспомним эпизод из "Войны и мира" - Андрей Болконский на поле Аустерлица: "Что это? я падаю? у меня ноги подкашиваются", - подумал он и упал на спину. Он раскрыл глаза, надеясь увидеть, чем закончилась борьба французов с артиллеристами, и желая знать, убит или нет рыжий артиллерист, взятый или спасены пушки. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба, - высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками. "Как тихо, спокойно и

торжественно, совсем не так, как я бежал, - подумал князь Андрей, - не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист, - совсем не так ползут облака по этому высокому, бесконечному небу. Как же я не видел прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме него. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения, И слава богу!.."

Образ неба, этот символ Вечности, входит в сознание Андрея Болконского как высшая мера всего сущего. И все прежние ценности, которым поклонялся князь Андрей, меркнут и предстают мизерными в сопоставлении с этим "высоким бесконечным небом".

Лев Толстой выстраивает в высшей степени выразительную сцену. Сам Наполеон, верхом на коне, в окружении свиты, горделиво произносящий фразы, предназначенные для истории, останавливается над раненым Андреем. Но, оказавшись в зрительном поле между лежащим на земле Андреем и "далеким, высоким, вечным небом", этот прежний кумир Болконского, казалось бы, подтвердивший победой под Аустерлицем свое величие, выглядит мелким и незначительным в глазах Андрея.

Этот эпизод, гениальная художественная находка Толстого, вместе с тем есть осуществление одного из фундаментальных принципов искусства - принципа эстетической оценки сиюминутного и малого в свете Вечного и Вселенного. И, как видим, у Толстого, великого художника, эта оценка "овнешнена" в конкретных образах, материализована в наглядно-зримой связи между ними.

Название "Война и мир" абсолютно точно соответствует сути того образа, который возникает в эпопее Л. Толстого - это грандиозный образ мира. И только в таком образе мог быть воплощен и воплотился идейный смысл произведения, точнее говоря, воплотилась толстовская эстетическая концепция действительности, или, что одно и то же, эстетическая концепция человека и мира. И опять-таки, в данном случае мы имеем дело не с неким казусом в истории литературы, а с гениально реализованным фундаментальным законом искусства. Этот закон состоит в следующем: создавая произведение искусства, вымышляя конкретные коллизии, события, описания, характеры, переживания и поступки, подлинный художник менее всего рвется разрешить некую социальную или нравственную проблему и тем более не старается сформулировать какую-то идею. Он стремится освоить, постигнуть, раскрыть определенную эстетическую концепцию действительности (человеческого мира). А единственным образом, в котором эстетическая концепция мира и человека может быть воплощена, то есть обрести плоть, стать обозреваемой и постигаемой умом и сердцем, является образ мира. Поэтому всякое подлинно художественное произведение есть образ мира, "сокращенная

Вселенная" (используем выражение М.Е. Салтыкова - Щедрина): не копия, не сколок с какого-либо фрагмента реальности, а художественный аналог всей человеческой жизни, сконцентрировавший в своей образной плоти постигаемый художником эстетический смысл жизни. Только в такой форме можно совместить, взаимоотразить "тайное тайных" быстротекущей жизни, бесконечных глубин души смертного человека с общими вечными законами бытия. В процессе воплощения, оформления, сама концепция действительности, собственно, и находит себя, произрастает, выверяет себя мерой и степенью естественности, самодостаточности того образа мира, в котором она пробует жить, корректируется его внутренней логикой, воплощенными в нем "законами вечности".

Художественным произведением становится лишь тот литературный текст, который семантически организован как знаковая система, порождающая образ мира, носитель эстетической концепции действительности.

"Я вас любил..." Пушкина (8 строк), "Слезы людские, о слезы людские..." Тютчева (6 строк), или "И снова осень валит Тамерланом..." Ахматовой (8 строк) - разве в них нет концепции мира и человека? Художник ведь и начинается с этой концепции, с большого чувства правды, боли, радости, он призван не только судить о мире, но и судить его, оправдывать и возвышать или, точнее, делать все это вместе - одним жестом, одним мазком, одной строкой, одним вздохом, одной улыбкой и слезой". Эти слова принадлежат известному литовскому поэту Юстинасу Марцинкявичусу. И его суждение о неисчерпаемой концептуальной емкости любого произведения искусства вполне совпадает с мыслями классиков русской и мировой литературы.

Вспомним хотя бы известное гоголевское письмо с изложением замысла "Мертвых душ": "...Какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем!" И писатель старается построить такую структуру, в которой бы совершалось "пересоздание" небольшой группы персонажей в образ человечества, сюжета странствий - в образ Руси.

Мастерами, работающими в различных видах искусств, осознается "миромоделирующая" функция даже отдельных элементов структуры произведения. "Композиция, как ее понимает Матисс, способна превратить кусочек холста в гармоническое целое, в подобие благоустроенного мира, и вместе с тем, благодаря ей каждый представленный предмет в картине выигрывает в своем значении". Геннадий Гор вспоминает: "Писатели старшего поколения учили нас, молодых, обращаться со словом так, будто слово - это микромир, элемент, а то и модель всего сущего".

Подобных суждений можно привести немало. Они весомы и в них спрессован огромный творческий опыт. Они со всей определенностью свидетельствуют о том, что истинный художник в любом произведении

стремится выразить свое эстетическое отношение к "человеческому миру" в целом, что в любом произведении он старается воплотить это свое эстетическое мироотношение в таком образе, который был бы аналогом "целого мира".

Но надо еще доказать, действительно ли л ю б о е подлинно художественное произведение представляет собой образ мира ("сокращенную Вселенную") и воплощает некую эстетическую концепцию действительности. Тем более, что наши ссылки при доказательствах на "Войну и мир" могут представляться слишком избирательными: все-таки это эпопея, одна из наиболее монументальных форм литературного произведения. А вот возникает ли образ мира в произведениях значительно меньшего объема?

Возьмем крайний случай - одну из самых малых форм, японскую лирическую миниатюру. В работе известного исследователя культуры Востока Т.Г. Григорьевой приводятся миниатюры, созданные в разные эпохи. Вот две из них:

Цветы - весной,
Кукушка - летом,
Осенью - луна,
Чистый и холодный снег -
Зимой.

(Догэн. 1200 - 1253)

Что останется
После меня?
Цветы - весной,
Кукушка - в горах,
Осенью - листья клена.

(Рекан. 1758 - 1831)

В этом вертикальном (снизу, от земли, от цветов -вверх, к луне, горам, кукушке, и обратно - вниз, к снегу и палым листьям клена) пространственном размещении образов, воплощающих циклическое повторение времен года, Т.Григорьева видит выражение картины мира, свойственной традиционным представлениям Китая и Японии. Мир здесь не сотворен, "он развивается из самого себя, "произрастает"; перечеркнуто прошлое - все равно, что вырвать корень. Один слой действительности наслаивается на другой или один виток дерева жизни находит на другой, ничто не исчезает, а как бы уплотняется..." - объясняет исследователь. И в эту восходящую и нисходящую спираль времен года как воплощение вселенского кругозора вписывается жизнь человека, она

* Алпатов М.В. Матисс. - М., 1996.-с. 15.

* Григорьева Т.Г. Еще раз о Востоке и Западе // Иностранная литература. - 1975. - С. 125.

подчиняется всеобщему закону бытия. Две миниатюры, в несколько строк каждая, но в каждой возникает свой образ мира, бесконечного, таинственного, прекрасного и властного. Эстетическая концепция человеческой жизни, воплощенная в этом образе мира, - мудрая, добрая и печальная.

Другая проблема, связанная с утверждением о том, что литературное произведение есть образ мира: как же установить наличие такого образа? Каковы его параметры?

Прежде всего, количественные и сугубо формальные критерии здесь не работают. Целостный образ мира может возникать даже в таких произведениях, которые представлены читателю как демонстративно неоконченные. Весьма характерный пример - стихотворение А.С.Пушкина "Осень". Жанровое обозначение "отрывок", которое дал ему автор, становится мотивировкой свободы, раскованности потока мыслей, чувств лирического героя, переживающего очарование осени. В то же время этот вроде бы неуправляемый поток чувств раскрывает внутреннюю логику пробуждения поэтического состояния, возвышения души к творческому вдохновению: "...И пробуждается поэзия во мне...". Ассоциация с кораблем, готовым отправиться в плавание, становится уже выходом из локального времени и пространства осени в просторы фантазии, в таинственные миры, которые только и постижимы поэзией. "Плывет. Куда ж нам плыть?" - это первая и единственная строка последней, двенадцатой строфы. Далее - многоточие. Душа ввергает себя в простор, мир разомкнут, но дали неведомы... Таков образ мира в пушкинской "Осени". Он вполне целостен и концептуально завершен, при всей своей формальной фрагментарности и демонстративной синтаксической недосказанности.

В принципе, каждое художественное произведение несет в себе диалектическое противоречие: оно становится законченным, завершенным в тот миг, когда в нем возникает принципиально бесконечный, раскрытый в вечность образ мира. Одно из качеств художественного таланта, проявление интуиции, чувства меры - это умение уловить этот миг, когда созданный тобою локальный предметный "мирок", населенный вполне исчислимым количеством персонажей, включивший в себя некое, также легко обчисляемое, число коллизий, превращается в не имеющий границ, устремленный в бесконечность и оттого целостный образ мира, наполненный высокой истиной о смысле человеческой жизни.

3. Основные принципы построения литературного произведения как образа мира

Есть глубокий и точный смысл в строках Бориса Пастернака, собравшего восдино:

И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.

Постижение секрета целостности художественного произведения требует применения научных, более или менее точных, методов к изучению результатов, порожденных не только "расчетом", "планом", но и в очень большой степени интуицией. Более того, зная, что образ мира, создаваемый в произведении, принципиально "неточен", его границы нарочито размыты, исследователи должны стремиться как можно точнее узнать, как достигается эта художественная неточность, как можно определеннее знать, как оформляется эта неопределенность.

Какого-то универсального, всеохватывающего принципа создания образа мира в произведении литературы нет. Но есть несколько принципов "миромоделирования", которые охватывают собою все виды художественных произведений. Рассмотрим их, начиная с самых первых, синкретичных форм искусства. (Это позволит нам заодно увидеть семантику, которая "окаменела" и в "памяти" художественных форм).

① Непосредственное запечатление - таков принцип воплощения целостности бытия, свойственный древним мифам и ритуалам. Здесь в самом объекте изображения человек стремился прямо отразить устройство мира. Исследователи ранних форм искусства убедительно доказали, что, например, структура мифа подобна устройству мира, космосу, каким его понимали древние. Достаточно представить корпус древнегреческих мифов, этот ареопаг богов, волею и желаниями которых упорядочивается весь мир - движение светил, круговорот природы, жизнь людей. "Превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный этический момент," - указывает известный исследователь ранних форм искусства Е.М.Мелетинский*. Он отмечает, что в ранних формах искусства "имеются образы, которые в увязке с целым рядом других, менее значительных, иерархически подчиненных, способны моделировать мир в целом": это образы космического человеческого тела, мирового столба, шаманской реки, мирового древа.**

* Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М., 1976. с.169.

** Там же. с.212 - 218.

Подобный же тип построения образа мира лежит в основе Библии. Нортроп Фрай, автор монументального труда "Анатомия критики", наглядно показал, как в Библии создается образ всего сущего, и объяснил концептуальность структуры, смысл единства этой книги. Он пишет: "Библия представляет собою миф, простирающийся над временем и пространством, видимым и невидимым порядком реальности и имеющий параболическую драматическую структуру, пятью актами которой являются: сотворение, падение, изгнание, искупление и воскрешение"

Библию Н.Фрай относит к так называемым "специфическим энциклопедическим формам". К ним же он причисляет и жанр эпоса ("Илиаду" и "Одиссею", "Энеиду", "Потерянный и возвращенный рай", "Божественную комедию"), а также произведения типа "Гаргантюа и Пантагрюэля" (их Фрай называет "энциклопедическими пародиями"). В этих произведениях, так же, как в Библии, исследователь отмечает всеобъемлющий характер содержания и космогоничность жанровой структуры: "Эпос отличается от простого повествования энциклопедическим размахом темы, которая включает в себя весь мир - от неба до подземного царства, всю массу традиционных знаний... Циклическая форма классического эпоса основана на естественном цикле. Весь известный средиземноморью мир помещается в центре мироздания между высшими и низшими богами".**

Формирование героического эпоса приходится на знаменательную пору, когда искусство стало определяться в самостоятельную форму общественного сознания. И это обстоятельство существенно повлияло на принципы моделирования мира в героическом эпосе. Если в мифологии человек предстает как часть космоса и структурно оформлен как один из элементов великого круга природы, то в героическом эпосе он уже выдвигается в центр этого круга. Начиная с героической эпопеи, модели мира во всех жанрах становятся "человекоцентричными". Это значит, что круг космоса структурно оформляется лишь в связи с человеком, в прямом или косвенном отношении к человеку. Пространственно-временные параметры в героическом эпосе уже не устремлены к строгому уподоблению физическим и географическим представлениям. Они стали сферами (уровнями) "человеческого мира", стали формами выявления, воплощения и эстетической оценки духовного содержания. Вот откуда и первые условные способы воспроизведения "всего мира" в героическом эпосе. Создавая иллюзию всемирности, сохраняя впечатление всеохватной картины жизни, эти "коды" и "сокращения" поворачивают мир к человеку, делают художественное пространство и время носителем эмоционально-эстетического смысла.

* Frye N. Anatomy of Criticism. - Pr., N. - Jersey. - 1957. P. 325.

** Ibidem. P. 318.

Дальнейшее усложнение принципов моделирования мира в произведении искусства связано со специализацией знания, которая в определенной степени повлияла на специализацию жанров по жизненному материалу, проблематике, эстетическому пафосу и так далее.

Так, в романе уже нет непосредственного или "иллюзорного" воспроизведения всемирности, как в мифе или эпосе. Но "частный мир", тот круг жизни, та доля пространства и времени, которые непосредственно отображены в романе, структурно организованы так, что становятся неким "микрокосмосом", вбирающий в себя целый "человеческий мир" со всеми определяющими жизнь общества и судьбу человека процессами и отношениями. (Собственно, вся система жанрообразующих связей романа представляет собой "модель" тех процессов и отношений, которые управляют реальным миром).

К такому взгляду на роман склоняются Р.Уэллек и А.Уоррен: "Но романист предлагает скорее не случай - характер или события - а целый мир". Р.Уэллек и А.Уоррен напоминают о графствах и кафедральных городах Троллона, об Уэссексе Гарди, о диккенсовском Лондоне и старой Праге Кафки, о фантастических замках Эдгара По. Все эти миры, даже если их порой и можно обвести на карте, ни в коей мере не являются стереотипными сколками с каких-то географических районов, а так "спроектированы", что становятся "космосом романиста". "Мир шолоховского эпоса с необычайной полнотой обнимает национальное бытие, "микромир" его эпикки воплощает в себе большой мир, становится его средоточием, заключает в себе общечеловеческое," - утверждает исследователь "Тихого Дона" А.М.Минакова.**

Следовательно, образ действительности в романе носит всегда "представительный" характер. Структура романа всегда организует весь предметный план произведения: пространственно-временные "реалии", систему характеров, обстоятельства, преобразая их в символ всего "человеческого мира". Этот принцип построения мирообраза, который можно условно назвать символическим (или метафорически), характерен не только для романа, он работает также и в некоторых других жанрах (например, в трагедии).

Другой принцип моделирования, также, по-видимому, сложившийся под влиянием специализации знания, можно по аналогии с метафорическим назвать метонимическим. Суть его состоит в том, что конкретный предметно-образный план здесь дан как часть большого мира: узловый фрагмент, существеннейший аспект (с точки зрения автора), но все же часть. В этом случае структура жанра не только организует внутренне сам фрагмент,

* Weller R. and Warren A. Theory of literature. 4-th ed. - N. - Y., - 1956. P. 203.

** Минакова А.М. Эпос Шолохова в мировом литературном процессе // Творчество М. Шолохова. - Л.: "Наука", 1957. - С.65.

концентрируя его обобщающий смысл, но и, содержа целый "пучок" сигналов, которые идут от этого "куска жизни" к "большому миру", координирует при их посредстве часть и целое, находит место этого фрагмента в бесконечной системе мира, выверяет идею, воплощенную в "куске жизни", всеобщим смыслом бытия. Этот принцип "мирообразования" господствует в так называемых малых жанрах: в рассказе и отдельных видах лирических стихотворений.

Так, метонимический принцип моделирования мира лежит в основе рассказа Чехова "Крыжовник". Центральное место здесь занимает история жизни маленького чиновника Николая Ивановича Чимши-Гималайского, "доброго, кроткого человека", стремившегося к свободе, но избравшего для ее обретения ложный путь - всего пять этапов, отмечающих основные вехи осуществления ложной мечты и духовного разложения некогда "доброго, кроткого человека".

Обобщающий социально-философский смысл этой частной истории "закодирован" в целой системе сигналов, симметрично расставленных. Этап зарождения мещанской мечты Николая Ивановича о "маленькой усадьбе" отмечен троекратно повторенным образом крыжовника, обретающим значение символа. А этап осуществления этой мечты отмечен другим символом - образом свиньи, тоже троекратно повторенным. После третьего этапа, как раз на середине истории, располагаются два вводных эпизода (о купце, который, умирая, "съел все свои деньги и выигрышные билеты вместе с медом, чтобы никому не досталось"; о барышнике с отрезанной ногой). Повествование о каждом из этапов пути Николая Ивановича завершается ироническим афоризмом: "Уж коли задался человек идеей, то ничего не поделаешь"; "Деньги, как водка, делают человека чудаком". А вся история о Николае Ивановиче обрамляется лирическими отступлениями героя-рассказчика, непосредственно вводящими этот случай в связь с философскими спорами своего времени о возможностях и потребностях человека. В этих лирических отступлениях взволнованно провозглашаются высокие нравственно-философские идеалы Чехова (о подлинной и мнимой свободе, о великом назначении человека, о законе совести и необходимости творить добро).

Наконец, сама история Николая Ивановича благодаря композиционному приему "рассказ в рассказе" как бы окольцована двумя кругами. Сначала идет круг социальный. Он представлен Алехиным и Буркиным, между их взглядами и судьбой маленького чиновника из казенной палаты намечена подтекстная связь. А весь рассказ обрамляется кругом русской природы. Этот пейзаж служит не только эмоциональным фоном. Его функция сложнее: он вводит историю распада личности в связь со всей жизнью России, с бесконечным миром. В противоречии между тем, "как велика, как прекрасна эта страна", и тем дождливым, унылым, грязным существованием, на которое она обречена, дан ключ ко всему рассказу, ключ ко всей жизни России и доле ее обитателей.

Как видим, богатый внетекстовой план рассказа, закодированный в целой системе сигналов, образует вместе с тем "куском" жизни, который в нем непосредственно отображен, целостный миропонимание. И именно благодаря тому, что жизнь человека из казенной палаты введена в большой социальный мир и соотнесена с вечными законами природы, она обрела огромный обобщающий смысл и одновременно получила решительное эстетическое осуждение, потому что обнаружила свою противоестественность, "неправильность" по отношению к возможностям, заложенным во всем живом.

При создании художественной модели действительности наиболее часто используются пространственно-временные образы, создающие иллюзию физической картины мира. Однако их вряд ли можно считать неизбежными элементами структуры произведения. Например, некоторые исследователи лирики считают, что для нее временно-е движение, в принципе, не характерно. И действительно, есть немало произведений, по преимуществу лирических, в которых пространственно-временные контуры мира не обозначены. Было бы большой натяжкой искать их, допустим, в 66-м сонете Шекспира или в блоковском "О, я хочу безумно жить". Даже если с помощью силлогических ухищрений и удастся выстроить "хронотоп" пушкинского "Я вас любил...", он вряд ли поможет в постижении художественного смысла этого гениального произведения.

Но образ мира - умственный, эмоционально-оценочный, конечно же, есть в этих стихотворениях. Попытаемся гипотетически представить механизм его образования.

Известно, что процесс отражения человеком мира - это не чистое нововосприятие и суммирование образов, а по преимуществу корректировка, преобразование картин действительности в той конкретно-образной системе мира (иногда говорят - "глобальной модели мира"), которая существует в сознании каждого человека.

Лирические произведения отличаются тем, что аккумулируют в себе заряд огромной эмоциональной силы, который, разряжаясь в душе читателя, освещая, потрясая ее, переворачивает конкретно-образную систему мира в сознании читателя и тем самым изменяет его мировосприятие, его ценностные представления.

Вся образная система в лирических произведениях - это система "емкостей", предназначенных для организации читательской эстетической реакции и читательских ассоциаций. Лирический герой здесь не только "подпред" автора, он одновременно и тот потенциал душевного состояния, в которое должен быть ввергнут читатель (читатель становится "со-героем" произведения). Целая система парадоксальных формул (крайне общих по выражению и глубоко интимных по значению), присущая лирике, втягивает в себя предельно конкретный личный опыт читателя.

Все выразительные средства лирики: "слово с проявленной ценностью", "слово - концентрат поэтичности" (Л. Гинзбург), действенный ритм, особый поэтический синтаксис, звуковая мелодичность - все это предназначено для того, чтобы, выражая чувства автора, одновременно провоцировать адекватное эстетическое переживание читателя, настраивать его на заданную волну эмоций. И тогда разрозненные, на первый взгляд, образы текста, возбуждая лавину ассоциаций, сливаются с ними в единое эмоциональное мироощущение, выражающее определенное мироотношение. Оно-то и становится эстетической концепцией действительности в ряде лирических жанров.

В отечественном литературоведении есть великолепные образцы анализа лирических произведений, сделанные В.М. Жирмунским, Б.М. Эйхенбаумом, Г.А. Гуковским, Д.Е. Максимовым, М.Л. Гаспаровым, Ю.И. Левиным, В.Альфонсовым и другими тонкими знатоками поэзии. Причем свой анализ они, как правило, ведут, вскрывая те ассоциации, которые "запроектированы" в поэтическом тексте. И из системы ассоциаций вырастает образ мироотношения, заключенного в том или ином стихотворении.

Показателен в этом отношении разбор пушкинского стихотворения "Сонет" ("Суровый Дант не презирал сонета..."), сделанный разными исследователями. Так, Г.А. Гуковский утверждает, что, называя имена великих поэтов - мастеров сонета: Данта, Петрарку, Шекспира ("творец Макбета"), Камюэнса, Водсворта, Мицкевича ("певец Литвы"), Пушкин имел целью вызвать у читателя определенные ассоциации. Гуковский употребляет даже такой термин: "ориентирование на ассоциативный фон". Идя по пути своеобразной реставрации этого "фона", он дает следующую интерпретацию стихотворения: "Пушкинский сонет построен на именах поэтов, сопровождаемых определениями и характеристиками. Каждое из этих имен принадлежит к миру поэзии. Так стихотворение приобретает второй и третий смыслы, нераздельные от первого: история сонета, история трагической, гонимой поэзии, история культурных предков Пушкина".* Далее следует тонкий анализ второго и третьего смыслов, выводимый из ассоциативного богатства "теснящихся на узком пространстве четырнадцати строк" образов. Так возникает бесконечно емкий миробраз, воплощающий пушкинское представление о трудной и великой истории борьбы за культуру и свободу.

Интересно, что в 20-е годы разбор пушкинского "Сонета" сделал Г.А. Шенгели, поэт и переводчик, теоретик поэзии.** Он тоже вскрывает ассоциативный фон образов: с именем каждого поэта связывает характерный

* Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. - М., 1957. - С. 114 - 115.

** Шенгели Г.А. О лирической композиции. // Проблемы поэтики. Сб. статей под ред. В.Я. Брюсова. М.-Л., 1925.

для него идейный пафос. В итоге получилось такое построение: Дант - выразитель вечного, надмирного начала, другие поэты характеризуют все проявления земных духовных ценностей и отношений (чувство, волю, ум, их связь с окружающим человека макрокосмом). Шенгели закончил свой анализ весьма узким выводом: "...сонет всеотзывен, всепригоден, емко для переживания поэта с любым душевным складом". Образ же, который возникает из синтеза ассоциаций, предложенных исследователем, значительно шире. Это образ Поэзии как концентрата духовной силы и человеческой мудрости, которая способна объять все земное и неземное, проникнуть в тайны человеческого микрокосма и секреты Вселенной.

Несомненно ассоциативная система, построенная Гуковским, отличается от "ассоциативного фона" Шенгели большим историзмом. Однако эти системы ассоциаций не исключают, а дополняют друг друга, вскрывая богатство смыслов, заложенных в четырнадцать строк пушкинского сонета. Оба эти разбора доказывают, что в лирическом стихотворении тоже выражен целостный образ мироотношения, носитель определенной эстетической концепции действительности. И этот образ вырастает из системы ассоциаций, "запроектированных" в художественном тексте.

Отмеченный принцип художественного моделирования мира можно условно назвать ассоциативным. Он обычно господствует в различных лирических произведениях.

Охарактеризованные принципы моделирования (непосредственное впечатление, "иллюзия всемирности", символический, метонимический, ассоциативный) дают возможность объяснить, как может создаваться целостный образ мира в любом литературном произведении. Конечно, в "чистом виде" ни в одном из произведений их обнаружить не удастся, обычно один из принципов моделирования доминирует, другие играют вспомогательную роль. В совокупности они представляют собой определенные системы художественных условностей и "кодов", посредством которых литературный текст становится носителем целостного образа мира, наполненного емким концептуальным смыслом.

При этом нельзя забывать, что каждый образ мира условен, и входящие в него образы созданы в соответствии с теми принципами моделирования, которые работают в данной системе. Например, ковер-самолет и сапоги-скороходы органичны лишь для мира сказки, но они никак не вписались бы в мир чеховского рассказа; или аллегорические образы (листья и корни, волк и ягненок, и т. п.), естественные в мире басни, совершенно несовместимы с миром социально-бытовых драм А.Н. Островского.

Поэтому художественное произведение может быть соотносимым с действительностью, выверяться ею и выверять ее только через образ мира, а в иных "объемах" они "не равны" друг другу. Совершенно прав Д.С. Лихачев, когда заявляет: "Мы обычно не изучаем внутренний мир

художественного произведения как целое, ограничиваясь поиском "прототипов": прототипов того или иного действующего лица, характера, пейзажа, даже "прототипов" событий и прототипов самих типов. Все в розницу, все по частям! Мир художественного произведения предстает поэтому в наших исследованиях рассыпью, и его отношение к действительности дробится и лишено цельности. При этом ошибка литературоведов, которые отмечают различные "верности" или "неверности" в изображении художником действительности, заключается в том, что, дробя цельную действительность и целостный мир художественного произведения, они делают то и другое несоизмеримым: мерят световыми годами квартирную площадь*.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЖАНРА

I

Контуры принципиальной модели жанра как такового намечены уже в определении трагедии, данном Аристотелем: "Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имющему (определенный) объем, (производимое) речью, услащенной по-разному в различных ее частях, производимое в действии, а не в повествовании, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей".**

Через упоминание определенного родового смысла и эстетического пафоса ("подражание действию важному") в модели жанра намечается план содержания. Говоря о действии и пафосе, Аристотель тут же вводит понятие законченности. Так план содержания органически связывается с планом структуры. Далее называются элементы жанровой структуры: объем, речь, "способ подражания". Наконец, указан третий план жанра, который можно обозначить как план восприятия. Аристотель не только здесь, но и в других своих рассуждениях (о комедии, об эпосе) указывает, что каждый жанр имеет свои способы возбуждения катарсиса и что катарсис в каждом жанре наполняется особым эмоциональным содержанием. Между тремя планами жанра существует определенная субординация: план содержания выступает фактором по отношению к структуре, а план

восприятия выступает по отношению к структуре в качестве ожидаемого результата, жанровая структура - это своего рода код к эстетическому эффекту (катарсису), система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя.

Рассмотрим каждый из трех планов жанра. Начнем с жанрового содержания. Это в высшей степени плодотворное научное понятие, введенное Г.Н.Поспеловым, наполняется в трудах разных исследователей различным смыслом: каждый отдает предпочтение одному из аспектов художественного содержания, приписывая именно этому аспекту решающую роль в любых жанрах. Но есть и иная точка зрения, высказанная в свое время М.М.Бахтиным: "Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные ступени широты охвата и глубины проникновения".*

Здесь указана целая гамма аспектов, которые совместно характеризуют жанровое содержание: тематика, то есть тот жизненный материал, который отобран жанром и стал особой художественной реальностью произведения; проблематика, которая воплощается в особом типе (или в характере) конфликта;

экстенсивность или интенсивность воспроизведения художественного мира, характеризующее то, что М.М.Бахтин назвал "ступенями широты охвата и глубины проникновения". Нельзя, видимо, забывать и об эстетическом пафосе, которым еще Аристотель определял своеобразие жанрового содержания трагедии, комедии, эпоса.

Все эти аспекты жанрового содержания объемлются самым общим содержательным понятием - родовым смыслом, который указывает на определенные отношения между человеком и миром, на сферу, "срез", ракурс человеческой жизни, в пределах которых жанр совершает свое "овладение" действительностью. Отчетливо выделенные Гегелем типы родового смысла: эпическое со-бытие (используем удачную акцентировку Г.Д.Гачева), эстетически осваивающее сообщество жизни человека и объективного мира; лирическое переживание, в котором открывается отношение человека к своему субъективному, внутреннему миру; драматическое действие, где представлено борец между субъективной волей человека и объективным течением жизни, ее законом, - характеризуют тот высший философско-эстетический уровень, к которому устремлено жанровое содержание. Общий для данного жанра родовый смысл пропитывает собою все аспекты жанрового содержания. Но, в свою очередь, в зависимости от всех аспектов жанрового содержания: тематики, проблематики, пафоса, экстенсивности или интенсивности

* Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. - 1968. - № 8.

** Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. - М., 1978. - С.120. (Далее в тексте страницы будут указываться по этому изданию).

* Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. - Л., 1928. - С. 170.

изображения, родовой смысл индивидуализируется, обретает свой особый жанровый характер, который порой выражается в гибком единстве разных родовых начал (эпического и лирического, лирического и драматического, а то и всех трех смыслов). Иначе говоря, жанр и род - категории сообщающиеся, но не субординированные друг другу.

Это, так сказать, каталог аспектов разного жанрового содержания, каждый из них в разные эпохи и в разных жанровых системах играл неодинаковую роль.

Если перед нами действительно разные жанры или жанровые разновидности, то у них всегда будут различия в жанровом содержании, для выявления которых надо иметь в виду все без исключения его аспекты. Например, своеобразие жанрового содержания очерка не понять без учета особенностей самого жизненного материала, а именно - его подчеркнутой достоверности. Свообразие жанрового содержания романтической эпопеи ("Железный поток" А.Серафимовича и т. п.) в значительной степени характеризуется его героико-патетическим пафосом. В современном литературоведении небезосновательно утверждается мысль о том, что в формировании жанров нового времени все более значительную роль играет тип

(характер) конфликта, отражающий особую жанровую проблематику. Но даже если в романе и повести представлены сходные по типу конфликты, это не дает оснований для утверждения о единстве жанрового содержания, ибо в романе эти конфликты представлены настолько экстенсивно, в таких широких, "всеохватных" связях и отношениях, а в повести конфликт, как правило, настолько интенсивен, настолько собран в одну линию, что, в сущности, проблематика у романа и повести оказывается разной.

Переходя ко второму плану жанра, а именно - к жанровой форме, надо прежде всего разобраться в сущности того промежуточного звена, которое, с одной стороны, сопряжено с целостным жанровым содержанием, а с другой - представляет собою руководящий принцип жанровой формы. Это звено - способ, или система способов художественного отображения, господствующая в данном жанре. У Аристотеля это звено названо "способами подражания", он пишет: "Есть еще третье различие в этой области: как(им способом) совершается каждое из этих подражаний. Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что или [а) автор] то ведет повествование [со стороны], то становится в нем кем-то иным, как Гомер, или [б) все время остается] самим собой и не меняется, или [в) выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятельных". (114 - 115).

Во многих давних и современных исследованиях данное рассуждение Аристотеля используется для обоснования категории рода. Но аристотелевы "способы подражания" характеризуют не предмет отражения, не отношения

между человеком и действительностью, а внутренние, структурные принципы художественного произведения, организуемые отношениями между субъектом ("подражающим", в котором Аристотель еще не расчленяет биографического автора и повествователя, субъекта речи) и объектом (событиями, "подражаемыми" лицами, мыслями - всем тем, что составляет художественную реальность произведения). Три "способа подражания" у Аристотеля характеризуют три разных типа отношений между субъектом и объектом в произведении искусства. Первый способ ставит их в отношение "внешнее - внутреннее" и характеризует дистанцию между ними. Второй способ ставит "подражающего" и "подражаемое" в отношение "личное, - безличное" и характеризует степень выраженности повествователя. И, наконец, в-третьих, Аристотель характеризует способ сообщения субъекта об объекте: в данном случае, это "подражание действием", в других случаях Аристотель говорит об "изложении событий" (то есть о повествовании), об "изложении мыслей" (то есть о том, что называют медитацией).

Указанные Аристотелем три "способа подражания" охватывают в целом все возможные и необходимые отношения между "подражающим" (повествователем, субъектом речи) и "подражаемым" (художественной реальностью, объектом воспроизведения), которые образуют принципиальную структуру литературного произведения. В каждом произведении складывается своя система "способов подражания", характеризуемая определенной дистанцией между "подражаемым" и "подражающим", определенной степенью выраженности "подражающего" и определенным способом сообщения "подражающего" о "подражаемом". Открытые Аристотелем "способы подражания" предполагают практически неисчерпаемое количество жанровых структур, способных конструктивно претворить многоаспектное, динамическое содержание.

История литературы дает немало примеров, убеждающих в том, что между системами "способов подражания" и жанровым содержанием существует некое "избирательное сродство". В произведении они образуют жанровую доминанту, под влиянием которой происходит взаимокоординация и стабилизация конструктивных элементов формы произведения.

Теперь охарактеризуем основные элементы жанровой формы, то есть те художественные связи и образные "единицы", которые выполняют в произведении конструктивную, "миросозидательную" роль. Эти формы

претворения действительности мы назовем носителями жанра (чтоб отличить от носителей стиля, указанных А.Н.Соколовым).

Сложности начинаются с того, что каждый художественный элемент (даже самый маленький эпитет) в той или иной мере участвует в конструировании художественного мира. И не считаться с ним и с его вкладом нельзя. Но все же есть в каталоге разнообразных художественных элементов такие, которые, по преимуществу, работают на "постройку", на созидание художественного мира.

Самым первым носителем жанра следует назвать субъектную организацию художественного мира.

"Субъектная организация есть соотношенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи - теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания - теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)", - пишет Б.О.Корман. Субъектная организация - это самая универсальная структура, проникающая все уровни художественного произведения. Определенная система "способов подражания", та самая аристотелевская система отношений между "подражающим" и "подражаемым", которой принадлежит функция руководящего принципа жанровой формы, наиболее непосредственно "опредмечивается" в отношениях между субъектами речи и предметным миром данного произведения. При посредстве субъектной организации словесный текст превращается в "голос", вернее - в голоса, в звучащее видение и осознание мира. Субъектная организация (в смысле "голосоведения", оркестровки голосов) играет огромную роль в создании стилевое, эмоционально-выразительного единства произведения. Но нас она интересует в иной своей функции - в функции конструктивной, "миромоделирующей". Ведь разные виды и подвиды субъектной организации (повествование от имени безличного автора-повествователя, личного рассказчика или лирического героя, их многообразные переплетения) - это кругозоры, которыми определяется и мотивируется горизонт художественного мира произведения, все его пространственные и временные масштабы, все перемещения, интеллектуальный и эмоциональный простор.

"Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой бы ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре, как земной шар на ландкарте, чтобы дать ему почувствовать веяние, дыхание этой жизни, которая одушевляет вселенную, сообщить его

душе этот огонь, который согревает ее," - писал Белинский. В его словах заключено объяснение эстетической сути того, что сейчас называют субъектной организацией произведения. Эта организация вовсе не сводится к тому, чтобы предложить читателю некую формальную "сцепку" разрозненных деталей и подробностей жизни, а чтобы заставить его увидеть "всю природу в сокращении", усмотреть связь и смысл всего, что образует жизнь человеческую.

В принципе, каждый жанр генетически связан со своей "типовой" субъектной организацией. Например, в канонических образцах рассказа (у Боккаччо, Чосера, Пушкина, Гоголя, Лермонтова) всегда есть персонафицированный рассказчик. Он структурно необходим. Его личностным опытом мотивируется выбор материала для рассказа, этот материал актуализирован ситуацией общения со слушателями. Локальность непосредственно воспроизводимого "внутреннего мира" также находит объяснение в кругозоре рассказчика, в его сосредоточенности на предмете разговора. Наконец, фрагментарность предметного мира, "перепрыгивания" от одного фрагмента к другому, переплетение драматического изображения и прямого сообщения, апелляция к опыту слушателей - все это естественно вписывается в структуру и атмосферу "рассказывания". Лишите рассказ этой эстетически ощутимой структуры и атмосферы - я он развалится, лишится тех опорных, "указующих" связей и "сигналов", посредством которых создавался вполне мотивированный образ мира. В свете "точки зрения" субъектов речи и сознания (точнее было бы, наверное, в свете "лучей зрения", пересекающихся, отражающихся друг в друге) формируется второй по значению носитель жанра - пространственно-временная организация, которая, собственно, является конструкцией внутритекстовой сферы художественного мира (Д.С.Лихачев называет ее "внутренним миром художественного произведения"). Известное исследование М.М.Бахтина "Формы времени и хронотопа в романе", а также труды ряда других ученых служат убедительным доказательством жанровой характеристики художественного пространства и времени.

Для того, чтобы представить хронотоп произведения, надо рассмотреть организацию тех образов, которые способны воплощать и эстетически выражать существенные параметры "человеческой действительности", а в целом, взятые вместе, создавать аналог реальности. В каталог этих

* Соколов А.Н. Теория стиля. - М., 1968. - С. 68 - 92.

**Корман Б.О. О целостности литературного произведения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1977. № 6. - С. 508.

* Белинский В.Г. Полн.собр. соч. Т. 1. С. 34.

**Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. - 1968. - № 8.

пространственно - временных образов входят сюжет*, система характеров, пейзаж, портрет, вводные эпизоды.

Но художественный мир произведения никогда не исчерпывается непосредственно изображенными, "опредмеченными" с помощью текста пространственно-временными образами. Он обязательно включает в себя "внетекстовую сферу", которая, как ореол, окружает "локус", расширяет его и освещает лучами, словно бы идущими из Вселенной. Это сообщение "внутритекстовой" и "внетекстовой" сфер художественного мира осуществляется посредством заложенных в тексте сигналов, из которых образуется следующий носитель жанра - ассоциативный фон произведения.

Уже различного рода открытые ассоциации, к которым нередко прибегают повествователь и герои, это, как удачно выразилась М.А.Рыбникова, "о к н а в д а л ь". Через них льется свет, и это те же преторы, которые звучат в лирических отступлениях "Мертвых душ". Звуки морского прибоя, долетевшие в закрытую комнату, - вот что напоминают они... Они "прорывают плоскость".**

Не менее важную роль в создании художественного мира играют скрытые ассоциации, которые заложены в тексте в редуцированном виде, а разглядеть и "развернуть" их, увидеть их в связи с "целым миром" должен читатель. Это сигналы дистанцированных связей между отдельными элементами текста или отдельными образами, основанные на повторе, сходстве или контрасте. Такие сигналы называют *подтекстом* - они открывают глубинные слои во внутреннем мире произведения. Существуют такие сигналы связи между образами, запечатленными при посредстве текста, и внетекстовой реальностью. Эти сигналы мы условно называем *сверхтекстом*. Посредством сверхтекста опыт самого читателя втягивается в художественный мир произведения, "досоздает" его.

В принципе, при жанровом анализе необходимо исследовать весь контур прямых и скрытых ассоциаций. * Иначе обедняется картина мира в произведении и невольно искажается концепция действительности, заложенная в нем. Но здесь приходится считаться с тем, что ассоциативный фон - это потенция художественного мира. Ее реализация зависит не только от усилий автора, но и от читателя: от его эстетической чуткости, жизненного опыта, культуры. В связи с этим, как отмечал еще в 20-е годы Г.А.Шенгели,

* Имеется в виду понимание сюжета как цепи действий, событий, поступков, которая "разгадывает внутреннюю логику бытия, связи, находит причины и следствия... Сюжет раскрывается перед романистом и в его умении видеть целостность жизни, закономерность и взаимообусловленность событий, социальные и моральные последствия". (Чичерин А.В. Идеи и стиль. - М., 1965. - С. 11).

**Рыбникова М.А. По вопросам композиции. - М., 1924. - С. 45.

"поэту приходится, во-первых, бороться с опасностью переоценить явность собственных ассоциаций и обуздывать анархичность читательских ассоциаций, во-вторых".

Вот почему автор не просто намечает скрытую связь, он как бы "задает" ее, указывает на нее читателю, заранее "программируя" ход его ассоциаций в процессе восприятия текста. Например, в чеховском "Крыжовнике" есть такой момент. Иван Иванович, рассказывая историю своего брата, словно между прочим вспоминает про купца, съевшего перед смертью деньги и банковские билеты, и барышника с отрезанной ногой. "Это вы уже из другой оперы," - сказал Буркин. А Иван Иванович, словно не слыша, но "помолчав полминуты", продолжает рассказ о брате. Вот эта пауза, это молчаливое несогласие героя-рассказчика со своим слушателем и есть авторский сигнал читателю, требовательный призыв уловить, не упустить связь между случаем с купцом и барышником и историей расчеловечивания некогда "доброго, кроткого человека".

Чехов поднял до высочайшего совершенства культуру подтекста и сверхтекста в рассказе. В дальнейшем и другие мастера этого жанра стали все оосознаннее использовать ассоциативный фон, все тщательнее "прорабатывать" его в структуре повествования. Что касается крупных эпических полотен, то здесь "миросоздательная" роль подтекста и сверхтекста менее важна. Здесь сам контекст воплощает мир, да и дистанцированные связи нелегко просматриваются в огромном массиве текста. Возможно, это не все и не главные причины. Но во всяком случае известный исследователь эпопеи Л.Толстого констатирует: "Подтекст в "Войне и мире" всегда явный. "Айсберги" недоговоренности стилю этого произведения чужды. И даже наоборот: надо все договорить, все высказать до конца. Что в главном предложении не поместится, то выглядывает из деенричастного оборота. Для этого он и нужен. Что не выговаривается художественно, то договаривается иначе. Все, что продумано о человеке, об обществе, о народе, о мире, о войне, о законах истории, о вселенной, нужно высказать, все"***

Наконец, четвертый носитель жанра - интонационно-речевая о р г а н и з а ц и я. Известно, что этот слой художественного произведения несет прежде всего стилиобразующую функцию. Но и в создании внутренне завершенного мирообраза, в "развертывании" его в бесконечность жизни роль интонации не приходится игнорировать.

Жанрообразующая роль интонационно-речевой организации состоит прежде всего в том, что ею создается "мелодия" (порой довольно сложная, многоголосая), которая цементирует произведение, придает дополнительную

* Проблемы поэтики. - М.-Л., - С. 103.

**Чичерин А. Образ автора в "Войне и мире" // Литературная учеба. - 1978. - №1. - С. 148.

крепость художественному миру. И чем расслабленнее событийная канва, чем лапидарнее и фрагментарнее изображение, тем больше конструктивной нагрузки приходится на долю интонационно-речевой организации. Показательно, например, что Чехов именно о своей повести "Степь", свободной от традиционных сюжетных узел, писал: "Каждая глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон, что мне может удастся легче, что через все главы у меня проходит одно лицо". А вот суждение современного писателя: "В романе ритм фразы - вещь необходимая, в коротком рассказе ритм фразы - это мотив настроения или действующее лицо сюжета, настолько это важно".** Как видим, жанровая нагрузка такого интонационного элемента, как ритм, оказывается - по мнению и опыту Ю.Бондарева - в разных жанрах неодинаковой.

Таковы носители жанра. С большей или меньшей активностью каждый из них участвует в "сотворении" образной модели мира. В конкретном жанре каждый носитель жанра субординирован жанровой доминантой: своим жанровым содержанием и своей системой "способов подражания". Кроме того, носители жанра гибко координируются между собой, обуславливая, подкрепляя, дополняя друг друга. Перечитаем еще раз строки из письма Чехова к Григоровичу. Замечательно, как в сознании автора "Степи" все связано: если каждая глава "составляет особый рассказ", если они не связаны сюжетной интригой, то надо соединить их по-иному: "Чтобы у них был общий запах и общий тон". А чем же будет художественно мотивироваться этот "общий запах и общий тон"? Мотивировка есть - "через все главы... проходит одно лицо". И какое лицо! Мальчик, впервые покинувший материнский кров, с удивленными, жадными глазами, искренне, звонко и чутко резонирующий на весь этот новый, большой и странный мир. Так те художественные элементы, которые мы назвали носителями жанра: и интонационный строй, и субъектная организация, и сюжет как часть пространственно-временной организации "цепляются" друг за друга, конструируя целостный образ жизни.

В принципе, в каждом жанре или его типологической разновидности складывается устойчивое соотношение между носителями жанра. Поэтому каждый отдельный носитель жанра несет на себе печать всего жанра. Но все же "поэлементный", выборочный или суммарный анализ носителей жанра чреват просчетами: ведь бывает так, что отдельные носители жанра претерпевают функциональные изменения, но за счет их "взаимопомощи" интегральные свойства всей жанровой формы, в целом воплощающей

определенную эстетическую концепцию мира, не меняются. Например, далеко не в каждом рассказе сюжет сосредоточен на одном случае, и далеко не каждый роман воспроизводит продолжительное во времени событие. Но все же шолоховская "Судьба человека", где охвачено почти полвека жизни, сохранила свое "рассказное" жанровое содержание, а "Горячий снег" Ю.Бондарева, где непосредственно воспроизведены двое суток боя на узком участке фронта, несет "романное" содержание.

3

Система носителей жанра не только воплощает определенное жанровое содержание, но одновременно выступает системой условностей, мотивирующей читательское восприятие, апеллирующей к здравому смыслу и жизненному опыту читателя, к его художественным нормам и канонам, активизирующим его память и воображение. Проблема художественных мотивировок охватывает множество аспектов. Но нас интересуют лишь жанровые мотивировки, то есть те, которые ориентируют читателя в восприятии произведения как целостного миропонимания, "сокращенной Вселенной".

"Каждый речевой жанр в каждой области общения имеет свою, определяющую его как жанр типическую концепцию адресата", - утверждает М.М.Бахтин. Жанровые мотивировки эту концепцию адресата осуществляют в виде *установок на жанр*. Сюда относятся целая гамма испытанных художественных средств, которые активизируют в сознании читателя "память жанра", заставляют выбрать из "запасников" своего индивидуального культурно-художественного фонда те художественные условности, "коды", "сигналы", которые дают возможность при восприятии художественного текста "переводить" его в воображаемый мир, в иллюзию действительности.

К числу таких приемов введения в жанр относится и прямое жанровое обозначение (поэма, "современная пастораль", хроника). Тем самым автор "как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения".** И если мы слышим зачин "в некотором царстве" или "жили-были", то уже знаем, что входим в мир сказки, который строится не по правилам житейского правдоподобия, а по законам фантастической условности, достаточно каноничным.

* Бахтин М.М. О речевых жанрах // Литературная учеба. - 1978. - № 1. - С.218

** Шкловский В.Б. Кончился ли роман? // Иностранная литература. - 1967. - №8. - С. 220. Бывают случаи, когда структура произведения не отвечает жанровому ожиданию читателя. Тогда возникает борьба между двумя "моделями мира": заданной на титульном листе и реальной. Нередко такая борьба входит в замысел автора: не случайно же, например, Некрасов назвал свою едкую социальную пародию "современной одой".

* Чехов А.П. Письмо к Д.В. Григоровичу от 12 января 1988 года // Чехов А.П. Полн. собр. соч. Письма. Т.2. - М., 1975. - С.173

** В тех мгновениях - жизнь: (Диалог с писателем Юрием Бондаревым). // Комсомольская правда. - 1977. - 2 декабря.

Вполне жизнеподобные жанры тоже обычно предъявляют "визитную карточку". В "Анне Карениной" ею становятся жанровое обозначение ("роман в восьми частях"), эпиграф, звучащий как религиозное поучение ("Мне отмщение, и Аз воздам"), афоризм о счастливых и несчастных семьях, которым открывается повествование, и сразу же следующее за ним описание бытовой ситуации: "Все смешалось в доме Облонских..."

Специальных приемов введения читателя в жанр много. Они обогащаются в связи с развитием художественного сознания. Но нельзя преувеличивать зависимость жанра от читателя и его запросов. На самом деле художник использует арсенал жанровых средств для того, чтобы руководить читательским восприятием, учитывая при этом не то, что называют "запросами читателя", а то, что составляет его культурно-художественный фонд. (Этот фонд - язык общения между писателем и читателем, который писатель в той или иной мере обновляет, совершенствуя тем самым культуру читателя.) Вот почему необходимо подчеркивать, что план восприятия - это один из планов жанра, что он включает в себя те элементы, которые нужны для управления читателем, для верной ориентации его в художественном мире произведения.

Каждый из планов и элементов жанра имеет свой генезис, свою историческую судьбу. И было бы очень интересно изучить вековую жизнь жанров с точки зрения подвижного взаимодействия образующих их внутренних сил. Но мы рассмотрели все жанрообразующие параметры и связи лишь в той мере, в какой они позволяют представить принципиальную теоретическую модель жанра, жанр "вообще". Конечно, в каждом отдельном произведении есть свои, неповторимые особенности построения мирообраза. И в этом смысле у каждого произведения есть своя индивидуальная жанровая форма. Но при сопоставлении множества произведений обнаруживается тяготение их индивидуальных жанровых систем к определенным устойчивым типам мирообразующих структур. Разумеется, эти типы структур представляют собой определенный уровень абстракции по отношению к отдельному произведению, они есть некий теоретический инвариант, никогда не существующий в чистом виде. Все эти теоретические инварианты построения произведений искусства как образов мира и есть жанры: романы, повести, поэмы, рассказы, элегии и т. п. Жанры - не выдумка, не умозрительные схемы. Жанр относится к индивидуальному художественному миру произведения, как общее к частному, как закон к явлению. Явление богаче закона, но закон - сердцевина явления, изнутри управляющая им.

Жанровой структурой та или иная эстетическая концепция действительности оформляется в целостный образ мира (и тем самым выверяется), сама структура носит "формульный" характер, являясь неким типом построения мирообраза, она характеризует глубинную содержательность, общность целой группы произведений.

Содержательность жанра как типа устойчивой структуры произведения, разумеется, имеет более отвлеченный смысл, чем концепция отдельного произведения, принадлежащего к этому жанру. В жанре представлен некий тип мирозидания, в котором определенные отношения между человеком и действительностью выдвигаются в центр художественной Вселенной и могут быть эстетически постигнуты и оценены в свете всеобщего закона жизни. Собственно, общей содержательной основой самых разных по идейной направленности произведений одного жанра является то, что они рассматривают действительность в свете одной и той же "формулы мира", акцентируют внимание на одних и тех же принципиальных отношениях между человеком и жизнью. Но в отдельном произведении "формула мира" организует вполне конкретную, рожденную индивидуальным творческим поиском писателя концепцию мира и человека и вводит ее в отношения с вековым опытом художественной мысли, окаменевшим в этой самой "алгебраической" структуре жанра.

Данная теоретическая модель жанра может быть "рабочим инструментом" при конкретном жанровом анализе произведения, характеристике жанров и их типологических разновидностей, при определении жанровых тенденций литературного процесса.

ТЕМЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Тема 1. ЖАНР КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАТЕГОРИЯ

З а д а ч а. Закрепление теоретических представлений о месте жанра в системе основных художественных категорий; освоение функциональной характеристики жанра как типа структуры "образа мира" в произведении; изучение теоретической модели жанра; ознакомление с общей типологией жанров.

О с н о в н ы е п о н я т и я. Жанр и род; метод - жанр - стиль; жанровое содержание, носители жанра, жанровые мотивировки; жанр и его типологические разновидности.

Вопросы для анализа

1. Категория жанра в классической эстетике (Аристотель, Гегель, Белинский).
2. Место жанра в системе основных художественных категорий (метод - жанр - стиль). Функция жанра.
3. Теоретическая модель жанра: жанровое содержание - носители жанра - жанровые мотивировки.
4. Типология жанров: теоретические принципы.

Литература

- Аристотель. Поэтика. (любое издание)
 Белинский В. Г. О разделении поэзии на роды и виды. (любое издание)
 Лейдерман Н. Л. Жанр и проблема художественной целостности // Проблемы жанра в англо-американской литературе. - Свердловск, 1976. - С. 3 - 27.

Тема 2. СЕМАНТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ "ТВЕРДОЙ ФОРМЫ" ЖАНРА СОНЕТА

З а д а ч а. Углубить представление о жанре сонета; установить зависимость "внешней" формы от содержания и выявить активность формы; проследить изменение жанра сонета в истории поэзии.

О с н о в н ы е п о н я т и я. Сонет, стилизация, ирония, "твердая" форма стиха.

Вопросы для анализа

1. "Твердая" форма сонета и ее содержательность (показать на примере).
2. Семантические возможности жанровой формы сонета в XX в.:
 - а) стилизация классического сонета Н. Гумилевым ("Я конквистадор в панцире железном");
 - б) неканонический сонет И. Анненского ("Черный силуэт");
 - в) иронический сонет И. Анненского ("Человек").
3. Сделать вывод о трансформации жанрового содержания сонета и "памяти жанра".

Литература

- Квятковский А. Поэтический словарь. - М., 1966. - С. 275-277.
 Русский сонет. Сост. Романов Б. Н. М., 1982.
 Сонет серебряного века. Сост. Федотов О. И. М., 1990.

Тема 3. ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ ЭЛЕГИИ

З а д а ч а. Углубить теоретическое представление о категории жанра, о специфике лирических жанров; сформировать представление о своеобразии жанра элегии, его возможностях в выражении лирического переживания.

О с н о в н ы е п о н я т и я. Элегия, поэтический мир, художественное пространство и время, романтический идеал и формы его воплощения.

Вариант 1. ЭЛЕГИЯ В. ЖУКОВСКОГО "СЛАВЯНКА"

Вопросы для анализа

1. Дайте краткую характеристику жанра элегии в его историческом развитии. Какое представление о данном жанре сформировалось в русской эстетике начала XIX в.?

2. Охарактеризуйте специфические возможности элегии в области выражения лирического переживания.

3. Покажите эти возможности, проанализировав элегию Жуковского "Славянка".

а) дайте первичное определение переживания, выраженного в стихотворении. Какова его интенсивность, можно ли говорить о его динамике? Каков источник переживания?

б) как отражается движение лирического сюжета в композиционной структуре стихотворения?

в) каковы особенности элегического хронотопа? Охарактеризуйте взаимоотношения между внешним и внутренним миром лирического героя. Как лирическая оппозиция внешнего и внутреннего связана с оппозицией настоящего и минувшего?

г) в чем философский смысл антитезы настоящего и мира прошлого? Какова роль пейзажа в художественном воплощении этой антитезы?

(обратите внимание на "текущность" пейзажа, на соотношение в нем изобразительного и выразительного начала);

д) найдите в стихотворении момент пересечения прошлого и настоящего. Каков характер переживания, возникающего в этот момент, как это переживание углубляет художественную идею стихотворения?

ж) как выражается лирическое переживание в ритмико-мелодической и речевой структуре произведения?

з) сделайте общий вывод об идейно-эстетической концепции "Славянки", попытайтесь определить ее место в развитии жанра элегии.

4. Сопоставьте элегию Жуковского с элегией Вл. Ходасевича "Деревья Кроверского сада". Как трансформировался жанровый мир элегии? Определите характер трансформации жанрового канона (пародирование, ирония, травестия).

Вариант 2. ЭЛЕГИЯ Е. БАРАТЫНСКОГО "ПРИЗНАНИЕ"

Вопросы для анализа

1. Охарактеризовать жанровое содержание и форму элегии в историческом развитии.
2. Какова субъектная организация избранной Баратынским формы "признания"? Определите значение сочетания монологизма и диалогичности для выражения лирического конфликта.
3. Выявите характер художественного времени в структуре элегии:
 - а) какие временные пласты присутствуют в тексте?
 - б) какова их роль в выражении конфликта?
 - в) какой временной пласт доминирует?
4. Проследите развитие лирического сюжета (через анализ интонации).
5. Установите зависимость между лирическим конфликтом и ритмической организацией стихотворения.
6. Сделайте вывод об образе мира и человека, который воплощен в элегии Баратынского.

Литература

- Б у а л о Н. Поэтическое искусство // Литературные манифесты западноевропейских классиков. - М., 1980. - С. 429.
- Г а л и ч А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т. 2. - М., 1977. - С. 262.
- К в я т к о в с к и й А. Поэтический словарь. - М., 1966. - С. 350 - 351.

Г р е х о н е в В. А. На границе элегии // Грехонев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. - Горький, 1985. - С. 134 - 233.

Ф р и з м а н Л. Г. Эволюция русской романтической элегии (Жуковский, Батюшков, Баратынский) // К истории русского романтизма. - М., 1986. - С. 73 - 106.

Тема 4. ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ БАЛЛАДЫ

З а д а ч а. Сформировать представление о балладном образе мира; проследить процесс лиризации жанра в истории поэзии.

О с н о в н ы е п о н я т и я. Баллада, аллегория, ассоциативный фон (сверхтекст).

Вопросы для анализа

1. Особенности жанрового содержания и формы баллады. Место баллады в ряду поэтических жанров.
2. Анализ романтической баллады В. Жуковского "Рыбак" (1818 г.). Роль хронотопа в лиризации жанра.
3. Лирическая баллада М. Лермонтова "Русалка" (1836 г.). Значение ассоциативного фона (сверхтекста) для возникновения лиризма автобиографического характера.
4. Использование балладной семантики в стихотворении Н. Гумилева "Заблудившийся трамвай":
 - а) "знаки" балладной семантики;
 - б) дальнейшая лиризация баллады, ее значение;
 - в) актуализация балладного хронотопа;
 - г) "балладное" осмысление темы поэзии.

Литература

- Е р м о л е н к о С. И. Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX - начала XX века. - Свердловск, 1989. - С. 4 - 21.
- С и л ь м а н Т. Заметки о лирике. - Л., 1977. - С. 122 - 126.

Дополнительная литература

Семенко И. Жуковский // Жуковский В.А. Избранные сочинения. - М., 1982. - С. 16 - 18.

Иванов В. Звездная вспышка // Взгляд. Вып. 1. - М., 1989.

Кроль Ю. Об одном необычном трамвайном маршруте ("Заблудившийся трамвай" Н.С.Гумилева) // Русская литература. - 1990. - N 1. - С. 208 - 218.

Тема 5. ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ ПОЭМЫ

Задача. Применить в конкретном анализе теоретические представления о жанре поэмы; выявить характерные для поэмы способы построения поэтного образа мира; найти и охарактеризовать особые, сугубо индивидуальные черты и свойства жанровой формы "Реквиема" А.Ахматовой; определить значение "памяти жанра" в создании образа мира в "Реквиеме".

Основные понятия. Поэма; типологические разновидности поэмы (лиро-эпическая, лирическая); параллелизм лирического переживания и эпического сюжета; "память жанра", причет.

Вариант 1. А. АХМАТОВА "РЕКВИЕМ"

Вопросы для анализа

1. Общее понятие о жанре поэмы. Классический тип романтической поэмы: ее конструктивный принцип, состав.
2. Творческая история "Реквиема" А.Ахматовой: лирический цикл или поэма?
3. Название произведения как жанровая мотивировка: европейская традиция заупокойной мессы и (или) традиция русской народной причеты?
4. В чем состоит своеобразие поэтного конструктивного принципа в "Реквиеме"? Проанализируйте параллелизм трех сюжетных линий:
 - а) сюжет ареста и осуждения сына;
 - б) сюжет похоронного обряда;
 - в) сюжет соумирания матери и сына;

г) охарактеризуйте роль "памяти жанра" в создании целостного образа мира.

5. Проанализируйте жанровую функцию субъективной организации поэмы: как соотносятся лирическое "я" и эпическое "мы"?

6. Сделайте итоговый вывод об индивидуальной жанровой форме "Реквиема": образ мира и воплощенная в нем эстетическая концепция.

Вариант 2. А. БЛОК "СОЛОВЬИНЫЙ САД"

Вопросы для анализа

I. Охарактеризовать жанровую модель романтической поэмы XIX в. Как соотносятся в поэме лирические и эпические элементы? Почему поэма стала центральным жанром в романтизме?

II. Выявить черты жанра романтической поэмы в "Соловьином саде" А.Блока.

1. Двоемирие как конструктивный принцип:
 - а) из каких образов создается мир простой трудовой жизни и мир "соловьиного сада"?
 - б) через какие оппозиции реализуется контраст этих двух миров?
2. Традиционные для романтической поэмы сюжетные ходы, обнаруживающие этапы в развитии конфликта.
- III. Проанализировать структурные изменения, происходящие в романтической поэме в начале XX века:
 1. Как изменяется состав (композиция) поэмы?
 2. Особенности субъективной организации?
 3. Как переосмысливается соотношение автора и центрального персонажа?
 4. Какова роль ассоциативного фона в создании образа лирического героя?

IV. Определите эстетический смысл структурных изменений, внесенных Блоком в жанр поэмы.

Литература

Мани Ю. В. Романтическая поэма в целом // Мани Ю.В. Поэтика русского романтизма. - М., 1976. - С. 142 - 173.

Немзер П. Столетия чаровница: русская романтическая поэма. - М., 1985.

Волкова Т. Споры о жанре поэмы в современной критике // Филологические науки. - 1974. - N 1.

Дополнительная литература

Архангельский А. Час мужества // Литературное обозрение. - 1988. - N 1.

Абелюк Е. С. Читательский комментарий: замысел и воплощение (Путь школьников к "Реквиему" А. Ахматовой) // Литература в школе. - 1989. - N 3.

Киселева А. Народная причетъ как поэтический жанр // Русская литература. - 1989. - N 2.

Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX - начала XX веков. - М.-Л., 1964. - С. 8-36, 129-136.

Тема 6. ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА

Задача. Освоить теоретическую модель жанра рассказа, его эпическую и лирическую разновидности.

Основные понятия. Рассказ, лирическая проза, лейтмотив, подтекст.

Вариант 1. И. БУНИН "ХОЛОДНАЯ ОСЕНЬ"

Вопросы для анализа

1. Охарактеризуйте субъектную организацию рассказа, проанализируйте, как совмещаются рассказ рассказчика и исповедь. Проследите развитие мотива памяти.
2. Определите соотношение объективного и субъективного времени; выделите две части в рассказе в соответствии с характером художественного времени.
3. Проанализируйте два пространственных макрообраза, противопоставленных в рассказе ("дом" и "чужбина"). Определите функции пейзажа и ассоциативного фона (сверхтекста).
4. Выявите конфликт, проследите его развитие в рассказе. Как соотносятся лирический и эпический сюжеты?

5. Проследите развитие лейтмотивов, создающих ассоциативно-символические ряды в тексте; раскройте значение образа "холодная осень".

6. Сделайте вывод о концепции человека и мира, воплощенной в структуре лирико-философского рассказа.

Вариант 2. В. ШУКШИН "ОСЕНЬЮ"

Вопросы для анализа

- I. Жанровое содержание.
 1. Определите тематику рассказа.
 2. Раскройте его проблематику; на какие вопросы старается ответить Филипп Тюрин?
 3. Какова глубина и широта охвата жизненного материала?
 4. Какой родовой смысл выражен в жанровом содержании рассказа:
 - а) эпический (обретение гармонии личности с всеобщими законами бытия)?
 - б) лирический (объективная ценность субъективного мира личности)?
 - в) драматический (борение между субъективной волей личности и объективными законами бытия)?
- II. Носители жанра.
 1. Субъектная и интонационно-речевая организация повествования:
 - а) какой тип субъектной организации представлен в рассказе? Основные субъектные формы;
 - б) чья точка зрения воплощена в зоне безличного повествования? Как соотносятся зона героя и зона безличного повествователя?
 - в) выделите основные интонационно-речевые слои в несобственно прямой речи героя:
 - обыденно-разговорный,
 - обнаженно-исповедальный,
 - фольклорно-эпический,
 - пародийно-официальный;
 - г) как соотносится каждая из субъектно-речевых зон с определенной стороной сознания, характера и судьбы героя? Каково отношение автора к каждой из этих точек зрения? Сделайте вывод о состоянии внутреннего мира Филиппа Тюриня;
 - д) раскройте художественный смысл, заключенный в субъектной организации рассказа. Особое внимание обратите на диалогизм позиций безличного повествователя и главного героя.

2. Пространственно-временная организация:

а) как организовано художественное время в рассказе? Как время воспоминаний Филиппа Тюрпина соотносится со временем его сегодняшних переживаний? Раскройте смысл образа "скорбного круга" мыслей Филиппа о прожитой жизни;

б) какую роль в организации хронотопа играют образы паромы и реки, свадьбы и похорон? Какими ассоциациями освещается, благодаря этим образам, предметный мир рассказа?

в) сделайте вывод о смысловой наполненности всего хронотопа рассказа. Какой масштаб обобщения и художественного анализа заключен в образах хронотопа?

3. Ассоциативный фон:

а) выделите свертхтекстовые "знаки времени" в размышлениях Тюрпина. Докажите необходимость этих образов для понимания внутреннего мира героя;

б) проследите за подтекстными связями в рассказе на примерах:

- воспоминаний Филиппа о Марье;
- двух диалогов Филиппа с Павлом;
- соотношения судеб Марьи и Филиппа;
- развития образов природы;

в) сделайте вывод о соотношении прошлого и настоящего, вечного и повседневного в художественном мире рассказа.

III. Какая нравственно-философская мера человеческой жизни воплощена в жанровой структуре рассказа Шукшина? Какова эстетическая оценка, выраженная через систему носителей жанра (герой и эпоха, герой и вечные ценности бытия)?

Осознает ли сам Филипп уроки прожитой жизни, обобщающий смысл собственной судьбы?

IV. Сделайте вывод об основных принципах миромоделирования, осуществленных в жанровой структуре этого рассказа.

Л и т е р а т у р а

Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. - С. 49-70.

Скобелев В. П. Поэтика рассказа. - Воронеж, 1982. - С. 45 - 61.

Д о п о л н и т е л ь н а я л и т е р а т у р а

Штерн М. С. Рассказ И. Бунина "Темные аллеи" // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. - Свердловск, 1990. - С. 23 - 29.

Тема 7. ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ ПОВЕСТИ

З а д а ч а. Освоить теоретическую модель жанра повести, проанализировать особенности сюжетного строения и своеобразие субъектной организации, рассмотреть "механизм" процесса романизации жанра повести и его эстетические возможности.

О с н о в н ы е п о н я т и я. Линейность конфликта и развития сюжета, параллельность и полярность сюжетных линий; "романизация" повести, трансформация носителей жанра в романизированной повести.

Вариант 1. ЛИРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ (В. НАБОКОВ "МАШЕНЬКА")

В о п р о с ы д л я а н а л и з а

1. Характеристика жанра лирико-психологической повести; ее отличие от жанра романа.

2. Особенности субъектной организации:

а) художественный мир как кругозор одного героя (гл. 4 , 6);

б) соотношение героя (Ганина) и безличного автора-повествователя; значение их сближенности и неслиянности.

3. Художественное пространство и время: принцип романтического контраста.

4. Анализ психологического сюжета:

а) нравственно-психологический конфликт героя-романтика с окружающим миром;

б) этапы в развитии конфликта прошлого и настоящего (гл. 2, 4, 8, 15, 17).

5. Развитие мотивов "дома", "России", "поезда"; типичность пути Ганина в эмиграцию: Роль подтекста и свертхтекста в углублении проблемы повести.

6. Значение образов Подтягина, Алферова, Клары для художественного решения основной проблемы произведения.

Вариант 2. СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ (Ю.ТРИФОНОВ "ДОМ НА НАБЕРЕЖНОЙ")

Вопросы для анализа

1. Композиционная структура повести:
 - а) выделите зачин, пролог, основные сюжетные линии, кульминацию, развязку, эпилог;
 - б) определите конфликт и центральную художественную проблему повести, проследите за тем, как отражается конфликт и художественная проблематика во всех структурных элементах композиции.
2. Проследите за развитием линии Глебова:
 - а) какие психологические характеристики Глебова заданы в прологе (1972 год)?
 - б) психологические мотивы, важные для понимания личности Глебова, в первом фрагменте его воспоминаний (1937 год)?
 - в) проанализируйте, как следующая фаза жизни Глебова (1948 - 1953 г.г.) диалогически соотносена с эпизодом из его детства;
 - г) отношение Глебова к прошлому - что он помнит? Что забывает?
3. Какую роль играет в повести линия лирического героя? Проанализируйте диалогические переключки между линией Глебова и линией лирического героя.
4. Хронотоп повести:
 - а) в чем художественный смысл временно́й многослойности повествования? Проследите за развитием темы памяти и беспамятства;
 - б) сопоставьте хронотопы Дома на набережной и Дерюгинского переулка;
 - в) раскройте символический смысл образа Дома на набережной.
5. Ассоциативный фон повести:
 - а) сверхтекстовый смысл датировок фрагментов воспоминаний Глебова;
 - б) роль лейтмотивов и образов-символов;
 - в) роль "сквозных" персонажей (Левка Шулена, Алина Федоровна).
6. Раскройте философский смысл эпилога.
7. Какими средствами автор добивается эффекта романизации? В чем смысл сочетания элементов социально-психологической повести с романским метажанром?

Л и т е р а т у р а

Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. - Свердловск, 1982. - С. 73 - 84, 98 - 107.

Дополнительная литература

Иванова Н. Проза Юрия Трифонова. - М., 1984.
Ерофеев В. Русский метароман Набокова // Вопросы литературы. - 1988. - N 10.

Тема 8. ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ РОМАНА

З а д а ч а. Освоить теоретическую модель жанра романа, выявить содержательность возможности разновидностей жанра (роман семейный, роман воспитания, роман социально-психологический, роман политический, философский, лирический), романного синтеза.

О с н о в н ы е п о н я т и я. Роман, хронотоп идиллии, лейтмотив, внесюжетные элементы ("отступление"), гротеск.

Вариант 1. СЕМЬЯ И ИСТОРИЯ В РОМАНЕ М. ОСОРГИНА "СИВЦЕВ ВРАЖЕК"

Вопросы для анализа

- I. Жанровая характеристика эпического романа.
- II. Образ "Дома" в романе "Сивцев Вражек".
 1. Содержательные возможности семейного романа как жанровой разновидности.
 2. Хронотоп "Дома", черы идиллии в нем; диалектика устойчивого и изменяющегося.
 3. Функция образа денщика Григория.
- III. Образ эпохи.
 1. Изображение Первой мировой войны:
 - а) в сюжетной линии Стольников,

- б) в восприятии бабушки (V, 21) и повествователя (V, 19),
- в) в философско-публицистических аллегориях (V, 15; V, 25, 31, 43).
- 2. Образ революции:
 - а) в восприятии Танюши (V, 45-47) и Васи Болтановского (V, 55-58)
 - б) в форме аллегории (V, 61).
- 3. Ужасы террора (сюжетная линия Завалишин - Астафьев) и образ Москвы 1919 года (V, 73 -74).

IV. Основной конфликт в романе и варианты его решения.

- 1. Ситуация нравственного выбора и система персонажей (Вася, Астафьев, дядя Боря, Протасов)
- 2. Своеобразие и функция образа Танюши.

V. Авторская позиция и формы ее обнаружения.

- 1. Особенности субъектной организации.
 - 2. Философия истории (V, 10 - 11; VII, 105).
 - 3. Природа и музыка как критерий оценки исторических событий.
- Лейтмотив ласточки в романе.

VI. Развитие М.Осоргина жанра семейного романа: синтез политического, философского, лирического начал в освоении мира.

Вариант 2. СИМВОЛИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП МОДЕЛИРОВАНИЯ В "ЛОЛИТЕ" В. НАБОКОВА

Вопросы для анализа

- 1. Роман как жанр. Жанровое содержание и структура. Бахтин о "романности".
- 2. Диалогизм романа Набокова:
 - а) на уровне темы и материала;
 - б) на уровне интонационно-речевой организации;
 - в) на уровне психологического сюжета и изображения героев;
 - г) на уровне ассоциативного фона;
 - д) на уровне мирообраза.
- 3. Романский хронотоп:
 - а) роль символов смерти в хронотопе романа; метафизический универсализм хронотопа;
 - б) кольцевая структура пространства и времени; трансформация хронотопа странствий;
 - в) реальность и воображение в хронотопе романа.

4. Символические лейтмотивы и подтекстные связи в романе: их роль в создании образа мира "Лолиты". В чем проявляется "романность" (по Бахтину):

- а) характеров центральных героев (Гумберт и Лолита);
- б) конфликта и его развития и разрешения;
- в) общей художественно-философской концепции жизни современного человека.

Литература

Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - С. 447 - 482.

Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. - Свердловск, 1982. - С. 132 - 170.

Дополнительная литература

Долинин А. Бедная "Лолита" // Набоков В. Лолита. - М., 1991. - С. 5 - 14.

Липовецкий М. "Беззвучный взрыв любви" // Урал. - 1992. - N 4.

Тема 9. ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ ТРАГЕДИИ (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТРАГЕДИЙ "ЦАРЬ ЭДИП" СОФОКЛА И "ТАМЛЕТ" ШЕКСПИРА)

З а д а ч а. Закрепить представление о специфике драматических жанров, раскрыть художественный смысл трагедийного образа мира, представить динамику жанра в истории литературы.

О с н о в н ы е п о н я т и я. Сценическое пространство, трагическое, субстанциональное, перипетия, узнавание.

Вопросы для анализа

- 1. Жанровое содержание:
 - а) трагический конфликт, субъективное и бытийное внутри него;
 - б) трагический герой: проблема свободы и несвободы;

- в) трагическая вина как нарушение целостности мира;
- г) трагический катарсис и трагическая развязка.
- 2. Жанровая структура:
 - а) система характеров;
 - б) структура и элементы трагического сюжета;
 - в) ассоциативный фон в трагедии (роль символических лейтмотивов и сверткста).
- 3. Сделать выводы о принципах миромоделирования в трагедии.

Л и т е р а т у р а

Аристотель. Поэтика. (любое издание)

Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Т.3. - М., 1971. - С. 573 - 578.

Дополнительная литература

Я р х о В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. - М., 1978. - С. 181 - 222.

П и н с к и й Л.Е. Шекспир: основные начала драматургии. - М., 1971. - С. 125 - 154, 564 - 574.

Тема 10. ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ КОМЕДИИ (Н. ЭРДМАН "САМОУБИЙЦА")

З а д а ч а. Дать анализ принципов моделирования образа мира в жанре комедии, рассмотреть своеобразие комедии в системе драматических жанров, выявить особенности построения образа мира в жанре комедии через анализ ассоциативного фона.

О с н о в н ы е п о н я т и я. Комическое, субъективность, "масочность", случай и его роль в сюжете комедии.

Вопросы для самоанализа

- I. Жанровое содержание комедии "Самоубийца". Комический конфликт-несоответствие между явлением и сущностью.
- II. Свообразие системы носителей жанра в комедии Эрдмана.

- 1. Хронотоп:
 - а) система характеров. Образ Подсекальников. Роль мотива мнимости, недоразумения, ошибки;
 - б) двойственность и двусмысленность сценического пространства (мотивы иллюзии, обмана, маски);
 - в) "масочность" как общий принцип организации хронотопа комедии.
- 2. Интонационно-речевой строй:
 - а) комическая реплика, ее особенности;
 - б) комический диалог.
- 3. Ассоциативный фон:
 - а) эффект узнавания;
 - б) образ эпохи.
- III. Общие выводы об эстетической содержательности образа мира в комедии Эрдмана "Самоубийца".

Л и т е р а т у р а

Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т.3. - М., 1973. - С. 578 - 582.

Г а ч е в Г. Содержательность художественных форм. - М., 1968. - С. 203 - 217.

Дополнительная литература

С в о б о д и н А. О Н.Р.Эрдмане // Эрдман Н. Пьесы. - М., 1990.

Тема 11. ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ ТРАГИКОМЕДИИ (А. ВАМПИЛОВ "ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ АНЕКДОТЫ")

З а д а ч а. Сформировать представление о теоретической модели жанра трагикомедии, показать диалогическую природу жанра, рассмотреть принцип игры как закон миромоделирования в жанре трагикомедии.

О с н о в н ы е п о н я т и я. Метаморфоза, игра, алогизм.

Вопросы для анализа

- 1. Принцип относительности духовных ценностей как основа жанрового содержания трагикомедии; его проявления в:
 - а) конфликте;
 - б) характерах;

- в) развязке.
2. Жанровая структура трагикомедии: взаимные метаморфозы добра и зла, значительного и ничтожного:
- а) в системе характеров;
 - б) в обрисовке места действия;
 - в) в сюжете ситуации;
 - г) в интонационно-речевой структуре (реплика, диалог, монолог);
 - д) в ассоциативном фоне сценического действия.
3. Принципы игры и алогизма как важнейшие художественные приемы трагикомедии. Способы выражения авторской позиции.

Л и т е р а т у р а

Гегель Г. В. Ф. Эстетика. - М., 1971. Т.3. - С. 580 - 581.
Рацкий И. Трагикомедия // КЛЭ. Т.7. - С. 593 - 596.

Д о п о л н и т е л ь н а я л и т е р а т у р а

Гушанская Е. А. Вампилов. - Л., 1990. - С. 162 - 173.

Подписано в печать 16.10.96 г. Формат 60x84 1/16.
Печать офсетная. Усл.печ.л. 2,79. Тираж 300 экз.
Заказ № 2832.

Отпечатано в Уральском институте типового проектирования.
620004, г.Екатеринбург, ул.Чебышева, 4.