

Федеральное агентство по образованию
Уральский государственный педагогический университет
Кафедра современной русской литературы
Институт филологических исследований и образовательных стратегий
«СЛОВЕСНИК»

Н. Л. Лейдерман
Н. В. Барковская

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

(вводный курс)

Учебно-методическое пособие
для студентов
факультета русского языка и литературы

Рекомендовано

*УМО по специальностям педагогического образования в качестве
учебно-методического пособия для студентов высших учебных заве-
дений, обучающихся по специальности 050301.65 (0329900) – русский
язык и литература*

Екатеринбург

2008

УДК 82.0

ББК Ш 4/6

Л 42

Лейдерман Н. Л., Барковская Н. В. Теория литературы (вводный курс): Учебно-методическое пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник». — Екатеринбург, 2008. — 74 с.

*Рецензенты: д-р филол. наук, проф. С. И. Ермоленко,
д-р филол. наук, проф. В. В. Химич*

Данное пособие является исправленным и дополненным изданием учебно-методического руководства для студентов-заочников факультета русского языка и литературы, которое выходило под названием «Введение в литературоведение» в течение 1990-х годов. Настоящее издание предназначено для студентов как очного, так и заочного отделений. В него внесены дополнительные уточнения и разъяснения теоретических положений, существенно обновлена библиография, даны новые указания по самостоятельной работе, включен терминологический словарь-минимум.

На обложке портреты: Аристотель, Н. Буало, Г. В. Ф. Гегель, А. Н. Веселовский, М. М. Бахтин.

© Уральский государственный
педагогический университет, 2008

© Институт филологических исследований
и образовательных стратегий «Словесник»,
2008

ISBN 5-8057-0209-6

СОДЕРЖАНИЕ

I. УЧЕБНИКИ И ПОСОБИЯ.....	4
II. ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ КУРСА.....	5
<i>Раздел 1. Литература и действительность.....</i>	<i>6</i>
Специфика искусства.....	6
Литература как вид искусства.....	11
Пафос искусства.....	12
Художественный образ.....	16
Содержание и форма в искусстве.....	19
<i>Раздел 2. Литературное произведение.....</i>	<i>21</i>
Литературное произведение как идейно-эстетическое целое.....	21
Художественная речь.....	25
Стиховая форма.....	27
Художественное пространство и время.....	32
Субъектная организация произведения.....	35
Роды литературы.....	38
<i>Раздел 3. Закономерности развития литературы.....</i>	<i>42</i>
Основные художественные категории (творческий метод, жанр, стиль)...	43
Историко-литературные системы.....	48
III. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ.....	51
1. Проблема специфики содержания искусства в книге Е. Г. Эткинда «Проза о стихах». (Обучение приемам работы с научной литературой).....	52
2. Художественный образ в стихотворении А. С. Пушкина «Вновь я посетил».....	52
3. Пафос стихотворения Н. А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда».....	53
4. Особенности поэтического языка стихотворения В. В. Маяковского «Необычайное приключение...».....	54
5. Стиховая форма.....	54
6. Ритмико-мелодическая организация стихотворения А. А. Блока «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...».....	55
7. Субъектная организация рассказа А. П. Чехова «Душечка».....	56
8. Пространство и время в рассказе А. П. Чехова «Крыжовник».....	56
IV. ЗАДАНИЯ ПО САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ.....	57
V. В ПОМОЩЬ СТУДЕНТУ-ЗАОЧНИКУ.....	57
1. Задания по темам, вынесенным на самостоятельное изучение.....	57
2. Контрольные работы.....	60
3. Рекомендации по конспектированию.....	61
VI. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ МИНИМУМ.....	63
VII. ТРЕБОВАНИЯ К УРОВНЮ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ.....	71
VIII. КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ.....	71

Учебно-методическое издание

Лейдерман Наум Лазаревич, д-р филол. наук, проф.
Барковская Нина Владимировна, д-р филол. наук, проф.

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Ответственный за выпуск: Ю. А. Степанова
Компьютерный набор и верстка: А. И. Суетина

Вводный курс теории литературы играет основополагающую роль во всем цикле литературоведческих дисциплин. Этот курс дает начальные представления о сущности эстетического отношения, об искусстве как феномене культуры, о художественном произведении как идейно-эстетической системе, об основных законах литературного творчества. Курс преследует двоякую цель: во-первых, он формирует систему научных понятий у студента-филолога, а во-вторых — помогает овладеть первичными навыками анализа художественного произведения.

При составлении данного учебно-методического пособия учитывался опыт программы «Введение в литературоведение. Теория литературы», разработанной на филологическом факультете Московского государственного университета (составители: П. А. Николаев, Е. Г. Руднева, В. Е. Хализев. Изд. 2-е. М., 1998). Вместе с тем, читаемый в Уральском государственном педагогическом университете вводный курс теории литературы является авторским — здесь предлагается свое освещение ряда теоретико-литературных проблем и истолкование соответствующих теоретических понятий, учитывающее современное состояние научной мысли.

На следующих курсах теоретические знания студентов закрепляются в сквозной системе практикумов: практикум по поэтике литературного произведения (II курс), практикум по стилистическому анализу (III курс), практикум по жанровому анализу (IV курс), практикум по современным методологиям литературоведческого анализа произведения (IV курс). На V курсе студенты знакомятся с историей отечественного и зарубежного литературоведения (школами и концепциями)

I. УЧЕБНИКИ И ПОСОБИЯ

Введение в литературоведение. Хрестоматия / Под ред. П. А. Николаева. Изд. 3-е. — М., 1997.

Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л. В. Чернец. — М., 2004.

Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова. Изд. 3-е. — М., 1988. Главы 1-5, 7-21.

Волков И. Ф. Теория литературы. — М., 1995.

Гиришман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. — М., 1991.

Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. — М., 1972.

Теория литературы: в 2-х т. Т. 1 / Под ред. Н. Д. Тamarченко. — М., 2004.

Тюпа В. И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). – М., 2001.

Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб., 2004.

Федотов О. И. Введение в литературоведение. – М., 1998.

Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 2004.

Справочная литература

Бореев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М., 2003.

Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004.

Квятковский А. Поэтический словарь. – М., 1966.

Краткая литературная энциклопедия. Т. I-IX. – М., 1962-1978. Электронное научное издание – <http://feb-web.ru/feb/litenc/encycllop>.

Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М., 1987.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Под ред. А. И. Николюкина. – М., 2001.

Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник / Сост. И. П. Ильин. – М., 1996.

Энциклопедический словарь юного литературоведа. Изд. 2-е / Сост. В. И. Новиков, Е. А. Шкловский. – М., 1998.

Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. – М., 2001.

II. ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ КУРСА

Излагая тезисно содержание основных разделов и тем лекционного курса, мы стремимся обратить внимание студентов на взаимосвязь, взаимообусловленность изучаемых явлений, их системность. Так, если в разделе первом «Литература и действительность» рассматриваются самые общие принципы художественного творчества, то во втором разделе «Литературное произведение» изучаются пути и способы осуществления этих принципов в отдельном произведении, этой неделимой «молекуле» искусства, главном продукте творческой деятельности, ее результате, и наконец, в третьем разделе «Закономерности развития литературы» мы приступаем к осмыслению тех общих законов, которые управляют литературным процессом, охватывая при этом целые группы литературных произведений и целые исторические циклы.

В данном пособии подробнее излагаются наиболее дискуссионные и трудные для усвоения вопросы курса.

Раздел 1. **ЛИТЕРАТУРА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ**

Специфика искусства

1. Приступая к изучению литературы как вида искусства, необходимо иметь предварительные *общеэстетические представления*: об *эстетическом* как о ценностном, объективно-субъективном по своей природе отношении между человеком и миром «по законам красоты», которое играет огромную роль в гармонизации, «очеловечивании» мира, приведении его в соответствие с духовными потребностями личности; об основных видах и проявлениях эстетического отношения — *эстетических категориях* (прекрасное — безобразное, возвышенное — низменное, трагическое — комическое); об *эстетическом сознании* и его уровнях (чувстве, вкусе, идеале) как о способе существования эстетического отношения.

2. **Искусство** — это особый вид духовной и духовно-практической деятельности, специально предназначенной для эстетического освоения действительности. Все аспекты жизни: политический, социальный, философский, нравственный, психологический и др. — получают в искусстве эстетическое выражение и эстетическую оценку, то есть соотносятся с «законами красоты». Искусство сохраняет и передает опыт общества, приобщает каждого человека к подлинно человеческому, одухотворенному существованию, делает его личностью.

Искусство — такой вид человеческой деятельности, который в силу синкретизма в нем материальной и духовной, познавательной и оценочной, рациональной и эмоциональной сторон находится в центре культуры, являясь ее самосознанием и кодом.

3. История эстетики выдвигала разные концепции происхождения искусства: религиозно-мистическую, естественно-научную (Ч. Дарвин), трудовую (Г. Плеханов). Современные культурологи связывают происхождение искусства с синкретизмом первобытного мифологического сознания (М. С. Каган), указывает на тесную связь искусства и игры (Й. Хейзинга). Первобытное искусство играло огромную роль в процессе «очеловечивания» человека, передавая информацию о социально организованных связях с миром, о духовной ценности природы и бытия самого человека. «Первоклеточкой» искусства может стать любая форма, где устанавливается ценностное взаимодействие мира и человека по законам красоты. После распада первобытного синкретизма искусство самоопределилось в культуре (автономизация художественной деятельности от других ее видов), но сохранило свой универсализм. Искусство воссоздает смысл жизнедеятельности человека и человечества в целостности, универсальности и личностном прелом-

лении, пробуждая самосознание личности, а также приобщая ее к социуму путем побуждения (а не принуждения), изнутри, интимно.

Не случайно синонимом понятия «искусство» стало «художественное творчество»: искусство творит особый мир, «виртуальную действительность», «квазиреальность», то есть создает некую новую форму бытия, хотя бы и мнимую. В литературном произведении царят особые, собственно художественные законы, по которым созидается эта «квазиреальность». Так, например, обычное трехмерное пространство становится многомерным, способным сжиматься и расширяться. В отличие от линейного времени физического мира художественное время может возвращаться вспять и забегать вперед. Вымышленные литературные герои (Наташа Ростова, Печорин, Евгений Онегин) сейчас для нас более реальны, чем действительно жившие когда-то, но бесследно исчезнувшие люди. Изображая вполне конкретные явления и совершенно индивидуальные характеры, помещая их в определенное время и пространство, искусство творит из этого «материала» свой *художественный миф о мире*, потому что воплощает в нем авторскую концепцию бытия («законы вечности»), представления художника о фундаментальных связях человека, природы и общества, о смысле человеческого существования.

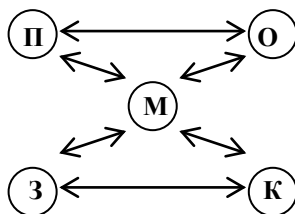
а) **Содержание искусства** беспредельно, оно охватывает всю действительность: жизнь природы, общества и отдельного человека, исторические процессы и тончайшие проявления душевной жизни личности, прошлое, настоящее и будущее. Но искусство (в отличие, например, от науки) осваивает **мир как человеческую ценность**. Гармония или хаос мироустройства выступают в искусстве высшими критериями человеческого счастья или несчастья, сама плоть образного мира (картины природы, события, даже отдельные предметы и детали) наполнена «человеческим смыслом», прямо или косвенно выражает духовную жизнь человека или устремлена к обогащению и изменению духовного мира личности.

б) Поэтому главным **предметом искусства**, его основным объектом выступает **человек** как носитель духовного начала. Искусство поэтому и называют человековедением, что оно представляет собой наиболее совершенный «инструмент» постижения жизни ума и сердца человека, всего спектра его духовных отношений с миром. Не случайно центральное место в искусстве занимает образ человека. Но и иные образы искусства «человекоцентричны»: таковы, например, образы наделенных разумом и чувством животных или одухотворенные, заражающие определенным настроением образы природы.

в) Своеобразие предмета искусства определило и **специфику формы**, в которой осуществляется освоение действительности искусством.

Формы, выработанные любым видом общественного сознания, предназначены для обобщения, постижения и выражения сущности явлений. В искусстве ту же функцию выполняет *художественный образ*. Но в формах, присущих другим видам общественного сознания, обобщение достигается путем абстрагирования от конкретных черт и признаков обобщаемых явлений. *В художественном же образе постижение эстетической сущности явлений и ее выражение осуществляется с сохранением конкретно-чувственного, индивидуального характера объекта*. Это объясняется тем, что эстетическое освоение возможно при проникновении в конкретное, через конкретное. Только конкретность выражения истины дает возможность читателю живо представить ее, испытать эстетическую эмоцию, дать эстетическую оценку явлению, воплощенному в образе.

4. Специфика искусства проявляется также в своеобразии его связей с действительностью. Назначение искусства Н. Г. Чернышевский видел в следующем: «Воспроизведение жизни — общий, характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни». Современная эстетика закрепляет эти положения Чернышевского, когда рассматривает искусство как синтез следующих видов человеческой деятельности: *познавательной* (гносеологической), *оценочной* (аксиологической), *моделирующей* (созидательной), *знаковой* (семиотической) и *коммуникативной*. Взаимосвязь всех этих видов деятельности в создании произведения искусства можно наглядно представить по схеме М. С. Кагана:



Все эти виды деятельности образуют целую систему, становясь совершенно необходимыми сторонами (характеристиками) произведения искусства. Выпадение хотя бы одной из сторон исключает рождение художественности, то есть эстетически значимого целостного отображения действительности.

В то же время именно художественность обеспечивает высокое интимно-личностное и общественное **назначение искусства**. В своих «Заметках об истоках искусства» Д. С. Лихачев связывает возникновение и становление искусства с борьбой человека против смерти, исчезновения, безвестности: искусство, утверждает ученый, «борется... с

бесформенностью и бессодержательностью мира», «искусство вносит в мир упорядоченность»: преодолевая хаос в мире, оно помогает человеку преодолеть хаос и страх в своей душе. Есть и другие трактовки назначения искусства. Приведем некоторые из современных высказываний: «Пресотворение человека и мира — сверхзадача искусства и его природа: вечное возвращение к первоисточникам и вечное обновление» (литературовед В. А. Марков); «Я так понимаю, что вообще у искусства основная задача, его назначение в этом мире — явить некую со всеми опасностями свободу, абсолютную свободу. На примере искусства человек видит, что есть «абсолютная свобода, не обязательно могущая быть реализованной в жизни полностью» (поэт Д. А. Пригов).

Наряду с этими — мировоззренческими по масштабам функциями, искусство выполняет и другие, не столь масштабные, но не менее значимые для человека задачи. Например, искусство — одна из форм досуга, развлечение, если угодно — психологическая разгрузка. А порой человек обращается к искусству для того, чтобы вырваться из-под гнета постылой повседневности, чтобы попасть в иную, вымышленную, «красивую жизнь» и отдохнуть душой (таковы, например, феерии А. Грина — «сказками для взрослых» назвал их К. Паустовский). Таким образом, можно заключить, что искусство является *полифункциональной* системой.

Существуют несколько классификаций **функций искусства**. Согласно одной из них (М. С. Каган), все конкретные цели художественной деятельности сводятся к тем основным функциям: *просветительской, воспитательной, гедонистической*.

Есть и другая классификация целей художественной деятельности (по объекту искусства):

- *функции в отношении к человеку* — способствует духовному самоопределению личности (в биографическом масштабе) и укрепляет общественные связи между людьми (в историческом масштабе);

- *функции в отношении к природе* — некоторые виды искусства не только изображают, но и преобразуют природу, например, садово-парковое искусство; но главное — искусство оптимизирует отношения человека с природой, воспитывает любовное, бережное отношение к ней;

- *функции в отношении к культуре* — искусство — это «зеркало», «автопортрет» культуры в ее целостности и специфичности;

- *функции в отношении к собственным потребностям* — искусство — эстетический регулятор собственного развития, которое осуществляется через диалектику традиционности и новаторства.

В разных видах искусства на первый план выдвигается своя функция: военная или культовая музыка организует коллектив, а поэзия формирует духовный мир отдельной личности. В разные эпохи

развития искусства одна из функций может доминировать: романтизм способствовал индивидуализации личности, а искусство соцреализма стремилось к максимальной социализации личности, вплоть до растворения ее в коллективе.

5. Творческий процесс состоит из трех важнейших звеньев: художник — произведение — читатель.

Центральная фигура творческого процесса **художник**. Художественный талант — это прежде всего природные задатки (высокая эстетическая восприимчивость и способность выражать свои впечатления в эстетически значимой форме — словом, жестом, мелодией, цветом и т.п., соответственная предрасположенность памяти, воображения и фантазии), которые развиваются и совершенствуются творческой учебой и трудом, возвышаясь до уровня мастерства. В то же время творческая индивидуальность художника несет на себе печать его жизненного и исторического опыта, мировоззрения, культурных и художественных традиций и норм, которые на него влияли.

Читатель — активный участник творческого процесса. Он как бы оживляет в своем воображении образы, которые «окаменели» в писательском слове, он заново восстанавливает художественный мир произведения, переживает протекающую в нем жизнь, старается постигнуть воплотившуюся в нем эстетическую концепцию действительности. Поэтому чтение художественного произведения — это сотворчество.

Но цель читательского сотворчества состоит в достижении **катарсиса**. По Аристотелю, катарсис — это «своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением». Речь идет о том, что искусство воздействует на эстетическое сознание читателя, возбуждая в нем эстетическое переживание, духовное озарение. И это приводит к более или менее существенным сдвигам в эстетическом отношении читателя к реальной действительности, влияя на мировоззрение и мироотношение личности. Таков «механизм» воздействия искусства на действительность.

Литература

Аристотель. Об искусстве поэзии. § 1,4, 9.

Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности (выводы).

Дополнительная литература

Каган М. С. Эстетика как философская наука. — СПб., 1997. Главы: «Эстетосфера культуры как аксиологическая система»; «Искусство как полифункциональная система».

Лихачев Д. С. Заметки об истоках искусства // Контекст-1985. — М., 1986.

Закс Л. А. Художественное сознание. — Свердловск, 1989.

Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 1999. Гл. I. § 1; гл. III. § 2 (С. 16-32, 112-121).

Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М., 1968. С. 55-68

Теория литературы: в 2-х т. Т.1 / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М., 2004. С. 43-48.

Литература как вид искусства

Существуют разные виды искусства: живопись и другие разновидности изобразительного искусства, музыка, хореография, театр, кино, литература. Они различаются между собой по разным параметрам — по материалу, из которого создаются, по способу существования, по характеру их восприятия.

Наша задача — разобраться в специфике литературы как вида искусства.

1. *Литература — искусство слова*, то есть в этом виде искусства материалом, из которого создаются образы, выступает слово со всем богатством отложившихся в нем смыслов, выступает речь как форма коммуникации с воспринимающим. Общедоступность такого «языка искусства», как слово и речь, обуславливает универсальность литературы в эстетическом освоении действительности, а также ее влияние на другие виды искусства (пьеса и спектакль, сценарий и фильм, либретто и опера, стихи и песня и т.д.).

2. Принципиальная особенность литературы состоит в том, что в любом литературном произведении есть **субъект речи** (повествователь, рассказчик, лирический герой и т.п.) — тот, кому приписывается текст. Этот субъект речи не адекватен биографическому автору, он представляет собой определенную художественную функцию (образ-персонаж или безличный голос), которая состоит в том, чтобы быть посредником между читателем и вымышленным художественным миром произведения. Этот посредник-поводырь не нейтрален, он открыто или косвенно управляет зрением читателя, подсказывая ему эмоционально-оценочное отношение к изображаемому миру.

3. В литературе объектом художественного освоения является «человек говорящий» (М. М. Бахтин), и это позволяет глубоко проникнуть в мир мыслей и чувств героев, постигать процесс протекания духовной жизни персонажа, изменения в характере. Отсюда и психологизм, «диалектика души», «текучесть характера» — открытия, которыми именно литература обогатила художественную культуру.

4. По сравнению с пластическими искусствами (живописью, театром, хореографией), словесный образ «невеществен» и дискретен, а целостный художественный мир литературного произведения разворачивается как бы во временной последовательности. Это, с одной сто-

роны, обеспечивает большую по сравнению с другими видами искусства свободу автора литературного произведения в охвате пространства и времени, а с другой — предполагает выработку целой системы художественных средств, обеспечивающих внутреннюю целостность воображаемого художественного мира (сюжетность, единый эмоциональный тон и т.п.).

5. Названные выше качества литературы как искусства слова предполагают высокую степень сотворческой активности читателя — работы его воображения при восприятии «невещественного» словесного образа, при сцеплении разрозненных частей целого образа, при «переводе» линейного во времени повествовании в представление о целостном художественном мире с одновременно протекающими событиями и переплетенными судьбами.

Литература

Лессинг. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Гл. 18.

Волков И. Ф. Литература как вид художественного творчества. — М., 1985. Гл. 3. С. 100-110.

Дополнительная литература

Теория литературы: в 2-х т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. — М., 2004. С. 106-123.

Пафос искусства

1. Определение своеобразия *идейного смысла* произведения искусства нередко сводят к иллюстрированию каких-то политических, философских, экономических идей. Ключ к специфике идейного смысла произведения искусства дает понятие **пафоса** (в определении В. Г. Белинского): «Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические; а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило — это живая страсть, это — пафос (...) В пафосе поэт является влюбленным в идею, как в прекрасное, живое существо, страстно проникнутым ею, — и он сознает ее не разумом, не рассудком, не чувством и не какою-либо одной способностью своей души, но всею полною и целостностью своего нравственного бытия, — и потому идея является в его произведении не отвлеченной мыслью, не мертвою формою, а живым созданием». Таким образом, понятие пафоса характеризует эмоциональную сущность поэтической идеи, которая пропитывает собою все элементы произведения, объединяя их в целостный образный мир, подобный живой, многомерной, многообразной, бесконечной жизни. И чтоб постигнуть идейный смысл произведения искусства, надо проникнуться тем пафосом, тем эмоциональным мироотношением, которым пропитано все произведение.

2. В искусстве действительность постигается в свете высших духовных ценностей. И пафос конкретного произведения определяется тем, как соотносятся в нем характеры, поступки к судьбы людей с авторскими представлениями об общечеловеческих нормах и идеалах, а быстротекущая, преходящая жизнь — с законами Вечности, извлеченными из многовекового опыта бытия рода людского на Земле.

«Настоящее искусство, настоящая поэзия — это момент современности, который почувствован как момент вечности на фоне вечных ценностей», — утверждает выдающийся современный поэт Н. Коржавин. Следует подчеркнуть, что вечные ценности не являются какими-то атрибутами, знаками или символами, вводимыми в произведение, а вся структура художественного произведения организуется так, чтобы «вписывать» изображенные в нем конкретные характеры, противоборства, судьбы и события в целостный образ мира, наглядно воплощающий общечеловеческие и вечные ценности и законы. (Например, трагикомический пафос рассказов В. Шукшина проистекает из показанной автором дистанцированности, отдаленности его героя, «чудика», ищущего смысла жизни, рвущегося к празднику бытия, от подлинного, радостного смысла бытия, который воплощен в прекрасном мире, окружающем «чудика»: в просторе, от которого даже «душу ломит»; в «рясном, парном дождике», в крестьянском доме, обогревавшем несколько поколений, в образах беззаботного детства и мудрой старости.)

3. Долговечность произведения искусства, его объективная значимость и художественная ценность определяется в первую очередь тем, насколько глубоко сумел художник при постижении своей современности проникнуть в суть общечеловеческих и вечных ценностей, открыть и закрепить их в своих образах, в общем пафосе произведения. Можно говорить о том, что в каждом значительном произведении искусства есть некий «избыток Вечности» — так можно назвать тот общечеловеческий смысл, который читатель находит в произведении искусства, посвященного, казалось бы, совершенно конкретным событиям. (Рекомендуем студентам самостоятельно поразмышлять над тем, какие общечеловеческие и вечные ценности выступают мерой поведения героев трагедии Софокла «Антигона» или «Слова о полку Игореве», каким художественным пафосом проникнуты эти произведения?)

4. Нельзя преуменьшать значение субъективного начала в формировании художественного пафоса. Да, художник «выверяет» действительность мерой Общечеловеческого и Вечного. Однако его представления об Общечеловеческих и Вечных ценностях в большей или меньшей степени субъективны, они несут на себе печать исторического времени и жизненного опыта художника. Они формируются под влиянием классового, национального, политического сознания худож-

ника, его отношения к роду человеческому и природе, обусловлены его воспитанием, культурным кругозором и интеллектом. Допуская в отечественной эстетике советской эпохи абсолютизация классового момента и игнорирование других социальных факторов в сознании художника нередко ставила исследователей искусства в тупик, когда надо было объяснить несомненный общечеловеческий характер пафоса художественных шедевров: одни исследователи говорили о творческой удаче «вопреки» классовому сознанию, другие — «благодаря» ему, третьи же искали «кричащие противоречия» в позиции художника, не вдаваясь в обсуждение главного вопроса: а почему же эти «кричащие противоречия» не помешали рождению великих художественных творений, с одинаковой силой потрясающих читателей, независимо от их классовой и национальной принадлежности, от их политических пристрастий и философских убеждений?

В сознании художника всегда существуют напряженные отношения между тем, что называют злобой дня, запросами современности и тем, что относится к сфере «истин вековых», к «законам вечности». Это диалектическое противоречие творчества запечатлено в знаменитых строках Пастернака:

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну, —
Ты — вечности заложник
У времени в плену!

Но торжество искусства наступает лишь тогда, когда художник силой своего проникновения в «законы вечности», преломившиеся в быстротекущем дне, вырывается из плена времени; когда он сохраняет при встрече с прагматическими запросами времени верность «истинам вековым».

5. К числу существенных характеристик художественного пафоса относится **народность**. Это понятие, введенное П. А. Вяземским для обозначения национального своеобразия искусства, стало впоследствии характеристикой демократического пафоса художественного произведения: его обращенности к жизни народа и народному характеру, а также его ориентации на те эстетические идеалы, которые возросли на почве многовекового опыта народа и входят в систему его духовных ценностей. Кроме того, народность предполагает и демократизм художественной формы, ее связь с национальными художественными традициями.

6. В пафосе произведения искусства находит непосредственное выражение *общественная позиция* художника. Степень выраженности ее в произведениях бывает разной. Не случайно Эсхила, активно защищавшего в своих трагедиях идеалы афинской демократии, Энгельс назвал «первым тенденциозным поэтом». Если, например, Лермонтов

был тенденциозным поэтом, то Веневитинову тенденциозность не была свойственна. И, однако, каждый художник, тенденциозен он или нетенденциозен, своим произведением откликается на зовы времени и обращается со своим словом к обществу.

Но при этом нельзя допускать упрощенного представления о связи художника и пафоса его произведений с обществом, с запросами времени. Здесь уместно привести следующее суждение выдающегося русского философа Н. А. Бердяева: «Нужно решительно различать социальное призвание от социального заказа, выражения, употребляемого в Советской России. *Intellectuel*, мыслитель, писатель, артист имеет социальное призвание, он не может оставаться равнодушным к тому, что происходит в социальном мире. Все социальное глубоко связано, положительно или отрицательно, с духовным и отображает свершающееся в духовной действительности. Но *intellectuels* ни в коем случае не должны исполнять социального заказа, это было бы отречением от свободы духа. Социальное призвание идет изнутри, оно свободно, социальный же заказ идет извне, он означает принуждение» (*Бердяев Н. А. Кризис интеллекта и миссия интеллигенции*).

Современное искусствознание также пересматривает отношение к понятию «партийность». В официозной вульгарно-социологической эстетике «партийность» стала нормативным узкоклассовым критерием художественной ценности, догмой, сковывающей свободу творчества. И в этом смысле понятие партийности отвергается современным искусствознанием.

Общественная позиция художника может проявляться также в установке на **массовое** или **элитарное** искусство. Каждая из названных тенденций имеет как сильные, так и слабые стороны.

Элитарное искусство ориентируется на усложнение художественного языка, поиск новых, порой изысканных, форм, который бы позволил открыть новые, ранее неведомые сферы человеческого мира и освоить новые духовные ценности. Элитарная литература адресована читателям, наиболее приобщенным к художественной культуре, требует интеллектуального усилия, поэтому зона воздействия такой литературы относительно ограничена. А искусство массовое (демократическое), стремясь быть доступным самым широким кругам общества, ориентируется на наиболее простые формы художественного мышления, не требующие определенной подготовки. Это приводит к рождению так называемой «массовой культуры (масскульта)», которой присущи схематизм характеров, установка на занимательность в ущерб глубине содержания, использование сюжетных клише, ослабление индивидуально-авторского начала. В принципе, «массовая культура» играет негативную роль — она угождает самым невзыскательным запросам, понижает уровень художественного вкуса. Однако, именно в

простых художественных формах, к которым обращается «массовая культура», «окаменела» память о первичных, исходных духовных ценностях, накопленных народом за многие века. Элитарное и массовое искусство находятся в полемике друг с другом, но полемика — это всегда диалог, это всегда вольное или невольное взаимопроникновение. Взаимопроникновение и взаимообогащение элитарной и массовой интенций является одним из тех творческих механизмов, которые обеспечивают художественное развитие. Не случайно ключевыми фигурами, которые подняли свои национальные литературы на новые исторические фазы, стали Шекспир, Гете и Пушкин — могучие художники протейского склада, которые сумели вобрать в свое художественное сознание как элитарные, так и демократические тенденции, и сплавить их в единое органическое целое. Так формируется **литературная классика** — та часть художественной литературы, которая составляет ее «золотой фонд» и которая интересна и авторитетна для многих поколений читателей.

Литература

Лихачев Д. С. Заметки об истоках искусства // Контекст-1985. — М., 1986. С. 15-20.

Хализев В. Е. Теория литературы. — М., 2004. Разделы «Типы авторской эмоциональности», «Литературные иерархии и репутации».

Дополнительная литература

Руднева Е. Г. Пафос художественного произведения. (Из истории проблемы). — М., 1977.

Овсянко-Куликовский Д. Н. Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве // Овсянко-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы. — М., 1989. Т. 1. С. 145-154.

Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. — М., 2007. С. 18-21, 32-34, 47-52, 94-97, 165-167, 312-315.

Художественный образ

Данная тема требует изучения следующих теоретических проблем:

1. *Теория отражения и образность.* Механизмы психики и психическая деятельность человека (восприятие, представление, память, интеллектуальные способности) являются предпосылкой и основой образного мышления. **Образность** — это способность человеческой психики воспринимать мир конкретно-чувственно и эмоционально, хранить в памяти представления о мире, фантазировать и воображать, то есть «пересоздавать» действительность в сознании. Нервные модели, возникающие в мозгу человека, изоморфны (подобны) объективной действительности. Психическим образам (образам

представлений и образам памяти) свойственны следующие особенности: фрагментарность, динамичность, схематичность, — как мы впоследствии убедимся, эти особенности свойственны и художественным образам, создаваемым посредством слова. Психический образ и слово тесно связаны: слово выступает сигналом, который вызывает в сознании человека определенное представление (а представление, в отличие от понятия, всегда конкретно и индивидуально).

2. *Искусство — «мышление в образах»*, эта формула Белинского универсальна. Однако, нам важно знать, в чем состоит специфика образа в художественной литературе. Обратимся к определению литературного образа, которое дает А. А. Потебня:

«... Создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного (в отличие от слова) ограниченного словесного образа (знака)»;

«... Поэтический образ каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено».

Следовательно, по Потебне, смысл литературного образа не исчерпывается прямым значением слова, которым он обозначен. В отличие от научной речи, стремящейся к однозначности слова (образец тому — научная терминология), слово в художественной литературе стремится к «неточности» — к актуализации, кроме прямого смысла, возможных дополнительных смыслов — оно выступает знаком «сравнительно обширного значения». А семантика художественного образа, возникающего при этом, не ограничивается, в свою очередь непосредственным воплощением (пластическим, звуковым, цветовым и т. п.) — образ «говорит нечто иное и большее», несет в себе эстетическое обобщение.

3. *Особенности словесного образа*, обеспечивающие его способность к конкретно-чувственному выражению сущности явлений и их эстетической оценке таковы:

а) *Структура художественного образа* представляет собой диалектическое единство целого комплекса противоположных начал:

- познания и оценки,
- объективного и субъективного,
- рационального и эмоционального,
- изображения и выражения,
- реального и вымышленного,
- жизненного и условности,
- конкретности и обобщенности.

б) *Механизм образования словесного образа* — ассоциативная связь двух и более значений, заключенных внутри речевого сообщения (слова, синтагмы, фразы и т.п.). Способы ассоциативного соотнесе-

ния очень разнообразны — они осуществляются как «внутри слова» (между звуковыми, морфологическими, семантическими аспектами слова), так и «посредством слова» (между представлениями, вызываемыми соотносимыми словами). Наиболее характерны следующие **виды словесных ассоциативных связей**:

— ассоциативная связь между звуковой оболочкой слова и его лексическим значением;

— между «внутренней формой» слова (этимологией) и его прямым значением;

— между основным значением слова и его дополнительным значением;

— между прямым значением слова и его новым значением, вытекающим из данного контекста;

— и вплоть до ассоциативного связывания между собою развернутых представлений, данных в едином речевом сообщении.

Эстетический смысл возникает именно на пересечении разных значений, в месте «сцепления» — в свете одного значения открывается красота или безобразие, трагичность или комизм, возвышенность или низменность другого.

Рекомендуем студентам проанализировать ассоциативные связи, лежащие в основе следующих образов:

- 1) ...На границе
Владений дедовских, на месте том,
Где в гору подымается дорога,
Изрытая дождями, три сосны
Стоят — одна поодаль, две другие
Друг к дружке близко, — здесь, когда их мимо
Я проезжал верхом при свете лунном,
Знакомым шумом шорох их вершин
Меня приветствовал...
(А. Пушкин. «Вновь я посетил...»)

Какова связь между звуковой оболочкой слова и его прямым значением? Какой образ при этом возникает? Какова его смысловая наполненность: экспрессивная окраска, соотнесенность с настроением лирического героя, со всей предшествующей эмоциональной атмосферой?

2) «... Выковырвав из кучи лохмотьев керкающего, почти задохнувшегося ребенка, мать сперва выцарапывала из ноздрей и рта младенца изопревшую шерсть от шкур и совала в слепо ищущий зев недоразвитую грудь. Вздрыгнув поначалу от жадно, по-зверушачьи давнувших десен, и в ожидании боли, заранее напрягшаяся мать, почувствовав ребристое, горячее нёбо младенца, распускалась всеми ветвями и корнями своего тела, гнала по ним капли живительного молока, и по раскрытой почке сосца оно переливалось в такой гибкий, живой, родной росточек».

(В. Астафьев. Уха на Боганиде —
Из повествования в рассказах «Царь-рыба»)

Как образуется связь между двумя представлениями: Мать, кормящая младенца, и Дерево, питающее соками свой росточек? Какой образ при этом возникает: в каком эстетическом свете предстает непутевая акимкина мамка? (Советуем прочитать главу «Уха на Боганиде» целиком.)

4. **Виды словесных образов** (по уровням художественного текста):

— фонические и ритмические образы (аллитерации, ассонансы, анафоры и т.п.);

— лексические образы (слово-образ);

— предметные образы (деталь, подробность, интерьер, пейзаж);

— характер (образ-персонаж);

— произведение как «образ мира».

Образы каждого последующего уровня возникают на основе образов предшествующих уровней.

Литература

Аристотель. Об искусстве поэзии. Гл. 3. § 15.

Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. — М., 1972. Гл. «Образ и средства изображения». С. 53-71.

Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М., 1990. С. 32-35.

Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. С. 252-257.

Роднянская И.Б. Образ художественный // Философский энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1983.

Дополнительная литература

Палиевский П. Внутренняя структура художественного образа // Теория литературы. Основное проблемы в историческом освещении. Кн. 1. Образ, метод, характер. — М., 1962. С. 72-114.

Скиба В. А., Чернец Л. В. Образ художественный // Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л. В. Чернец. — М., 2004.

Содержание и форма в искусстве

1. Категории «содержание и форма» имеют всеобщий философский смысл: содержание есть сущность явления, а форма — это выражение сущности вовне. Вместе с тем, подчеркивается относительность понятий «содержание и форма», ибо то, что выступает формой по отношению к явлениям одного порядка, становится содержанием по отношению к явлениям другого порядка. Так, искусство — это форма по отношению к общественному сознанию, которое в самом общем плане есть содержание искусства. Это самый широкий смысл понятий «содержание и форма» в искусстве. Но в отдельном произведении словесное выражение (ритм, сюжет, пространственно-временная организация и т.п.) — является формой по отношению к идейно-тематическому

содержанию (идеям, проблемам, темам, конфликтам характерам, событиям), которое в данном произведении заключено. Это узкий смысл понятий «содержание и форма» в искусстве.

Следует отметить, что относительность понятий «содержание и форма» подтверждается историей искусства. Те формы, которые современное искусство использует для «выражения» содержания, в пору глубокой древности были вполне конкретным самостоятельным содержанием (например, форма греческой трагедии сложилась из ритуала в честь бога Диониса). По существу, *все современные художественные формы — это «окаменевшее, опредметившееся содержание»*.

2. В искусстве проблеме содержания и формы принадлежит определяющая роль.

Ответ на этот вопрос лежит опять-таки в эстетической сущности искусства. Для того, чтобы художественное содержание, то есть постижение эстетической сущности явлений, выражение эстетического отношения к ним, было реализовано и могло восприниматься читателем, оно должно быть *о-формлено*, воплощено (представлено «во плоти»). В самой этой «плоти» художественного выражения обнаруживается эстетическая сущность, эстетический смысл явлений, то есть художественное содержание искусства.

Вот почему в литературоведении получило особое значение понятие *«содержательность формы»*. Оно обозначает, во-первых, что всякая художественная форма несет некий эстетический смысл, выражает определенное художественное содержание, во-вторых, что в искусстве содержание выражается только через его эстетическое «оформление», то есть «по законам красоты».

3. Общий закон *первичности содержания и вторичности формы* господствует и в искусстве. Под влиянием определенного жизненного материала, определенных идей автора вырабатывается форма литературного произведения: лирическая или эпическая, прозаическая или стиховая, роман или рассказ, соответствующая ритмическая и речевая организация и т.п.

Вместе с тем надо учитывать *активность* художественной формы. Литературные формы складывались веками, они, как говорилось выше, представляют собой «бывшее содержание». Обычно они традиционно связаны с определенным содержанием, служат его выражению. Поэтому между формой, к которой обращается художник, и содержанием, лежащим в авторском замысле, возникают сложные отношения: форма «сопротивляется», «требует» в соответствии со своей традиционной содержательностью каких-то изменений в авторском замысле, а порой под влиянием авторского замысла в традиционной форме обнаруживаются новые содержательные возможности или она начинает

меняться. Этот сложный процесс всегда идет при создании художественного произведения.

«Следы» и результаты «борьбы» содержания и формы, которые надо уметь распознать по творческой истории произведения и по его окончательной редакции, свидетельствуют как о таланте художника, так и о масштабе его идейно-эстетических открытий.

4. Соотношение содержания и формы выступает своеобразным самоконтролем художественной истины в произведении. Только в этом случае, если авторская эстетическая концепция действительно истинна, она выразится под пером талантливого художника в относительно законченной, гармонической, художественной форме. Гармония содержания и формы — один из главных критериев художественного совершенства произведения искусства.

Литература

Гачев Г. Д., Кожин В. В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 2. – М., 1964. С. 17-36.

Драгомирецкая Н. В. Форма и содержание литературного произведения // Литература в школе. 1987. № 1.

Дополнительная литература

Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 2004. С. 149-157.

Раздел 2.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Литературное произведение как идейно-эстетическое целое

1. Художественное произведение — это «самостоятельная и законченная единица художественного труда» (КЛЭ, т. 5, стлбц. 366). Именно произведение становится итогом эстетического освоения действительности художником и выражением его эстетического отношения к ней. Все общие свойства и стороны искусства выступают в отдельном произведении в конкретном целостном воплощении. Как это происходит?

2. **Литературное произведение** — это не только некий текст, но и воображаемая художественная реальность, запечатленная в тексте и намеченная посредством особым образом организованного текста. Поэтому художественное произведение всегда б о л ь ш е художественного текста.

Художественное произведение — это относительно завершённый **образ мира**, воплощающий определённую эстетическую концепцию действительности. Разумеется, никакое художественное произведение

не в силах объять целый мир. Но образ мира — это не «копия мира» и не «сколок» с какого-то фрагмента действительности, литературное произведение — это особая художественная система, в которой из отдельных, вполне исчислимых образов, запечатленных в пределах ограниченного словесного текста, формируется целостный, безграничный образ мира, аналог всей действительности, сконцентрировавший в себе постигаемый художником эстетический смысл человеческой жизни.

Вырабатывая представление о специфике художественного произведения как образа мира, студент должен освоить два важнейших теоретических положения:

1) *Образ мира в художественном произведении — это образ Космоса, «сокращенная Вселенная».* (Это выражение, которым М. Е. Салтыков-Щедрин охарактеризовал искусство в целом, вполне применимо к отдельному произведению как квинтэссенции искусства.) Генетически образ мира, создаваемый в художественном произведении, восходит к мифопоэтической модели мира, которая всегда носила «космографический» характер, то есть наглядно демонстрировала вселенский порядок, объясняла законы мироустройства, оправданность бытия. С возникновением художественного сознания произошла перестановка в мифопоэтической модели Космоса: в произведении искусства человек с периферии мироздания переместился в центр Космоса, а все явления вселенского универсума, которые в мифологии были воплощением знания о законах природы, разместились вокруг человека, приобрели ценностное значение по отношению к человеку — стали эстетической мерой его судьбы и поведения. (Уже в народных сказках солнце задерживалось на небе, чтобы помочь добру молодцу, совершающему доброе дело. А в шолоховском «Тихом Доне» Григорий Мелехов, только что похоронивший свою Аксинью, видит над собою черное солнце.) Образ мира как «человекоцентричный Космос» есть универсальная эстетическая мера, с которой искусство подходит к объективной действительности, пытаясь постигнуть ее смысл, ее благодетельность или враждебность духовной сути человека. Даже в тех произведениях, где заявляются концепции, ставящие под сомнение самый смысл бытия и существования человека: например, в искусстве барокко (XVII в.) и модернизма (XX в.) — образ мира создается по контрасту с образом Космоса (как «минус-Космос»), как трагическая или саркастическая демонстрация Хаоса, бес-порядка, бес-смыслицы.

2) *Образ мира, воплощенный в художественном произведении, всегда у с л о в е н* — он создается посредством определенных приемов, носящих конвенциональный характер, т.е. определенного кода, одинаково понимаемого автором и читателем. Какого-то единого, универсального принципа организации литературного произведения в целостный образ мира не существует. Если в мифологиях происходит

непосредственное запечатление мирового универсума (ареопаг олимпийских богов в греческой мифологии, образ Мирового Древа, Реки Жизни, Библейская мифология), то уже в героическом эпосе Гомера создается *«иллюзия всемирности»*. Если, например, в романе выпукло выступают характерные стороны художественной реальности, образуя некий *метафорический* образ мира, то художественный мир чеховского рассказа представляет собой своеобразную *синеκδοху* — часть от целого как концентрированное и выразительное воплощение эстетической сущности всего целого. А, например, в лирическом стихотворении реалии только обозначены целой системой «сигналов», которые предназначены для того, чтобы вызвать у читателя определенные ассоциации (*ассоциативный фон*), и при их посредстве произвести перекодировку «глобальной модели мира», существующей в его сознании. (См. характеристику основных типов моделирования образа мира в работе Н. Л. Лейдермана «Литературное произведение».)

Путем теоретического абстрагирования можно выявить общую структурную модель литературного произведения, изучение которой позволит понять основные принципы формирования при ее посредстве разнообразных образов мира.

3. Какова же эта **общая структурная модель литературного произведения**? В современном литературоведении утвердился взгляд на художественное произведение как на сложную систему, состоящую из следующих взаимосвязанных структурных уровней и их подсистем:

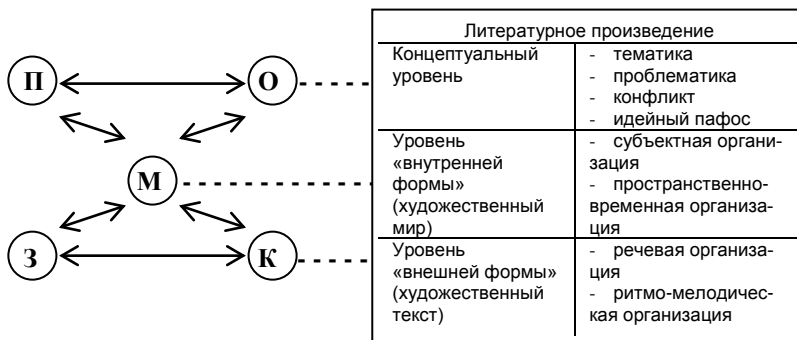
— **уровень концептуальный** (его подсистемы — тематика, проблематика и конфликт, идейный пафос);

— **уровень «внутренней формы»** (его подсистемы — субъектная и пространственно-временная организации художественного мира);

— **уровень «внешней формы»** (его подсистемы — речевая и ритмико-мелодическая организации текста).

Как соотносятся между собой эти уровни в процессе чтения? Непосредственно воспринимается «внешняя форма», на ее основе складываются представления о предметных чувственно-наглядных и эмоционально-невещественных образах, а возникающий из системы этих образов некий воображаемый художественный образ жизни (как «модель мира») становится воплощением определенной эстетической концепции действительности.

4. Совершенно очевидна соотнесенность структурных уровней произведения с основными сторонами художественной деятельности: познавательного-оценочная сторона искусства осуществляется прежде всего через концептуальный уровень произведения, моделирующая (созидательная) сторона — через уровень внутренней формы, а знаково-коммуникативная сторона — через «внешнюю форму».



Данная схема дает общее принципиальное представление о соотношенности сторон художественной деятельности и структурных уровней литературного произведения, но не означает их жесткую, неукоснительную «привязку» друг к другу. (Например, в лирике нередко через мелодику стиха непосредственно выражается пафос произведения.)

Для описания организации произведения как художественного целого используются термины «композиция», «архитектоника», «структура». В ряде случаев они употребляются как синонимы, а нередко им придаются специфические значения. Так, под архитектурой чаще всего имеют в виду организацию «внешней формы» произведения и включают ее в понятие «композиции». В свою очередь, термин «композиция» употребляется в самых разных значениях: и как общая организация произведения в идейно-эстетическое целое, и как организация художественного текста (описание, повествование, диалог, монолог и т.п.), и как организация воображаемого мира (пейзаж, портрет, сюжет и т.п.), и как организация его отдельных составляющих (композиция повествования, композиция сюжета и т.п.).

Во избежание смешения понятий мы будем пользоваться теми терминами, которые соответствуют современным представлениям о литературном произведении как сложной многоуровневой системе и обозначают ее подсистемы: субъектная организация, пространственно-временная организация (хронотоп), речевая организация, ритмо-мелодическая организация (стиховая форма).

Литература

Лихачев Д. С. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8.

Лейдерман Н. Л. Литературное произведение // Практикум по жанровому анализу литературного произведения. – Екатеринбург, 2000. С. 5-16.

Гиришман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. – М., 1991. С. 13-55.

Теория литературы: В 2-х т. Т. 1 / Под ред Н. Д. Тмарченко. – М., 2004. С. 32-33.

Тюпа В. И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). – М., 2001. С. 37-47, 98-112.

Дополнительная литература

Топоров В. Н. Модель мира // Мифы народов мира. Т. 2. – М., 1982. С. 161-163.

Федоров В. В. О природе поэтической реальности. – М., 1984.

Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб., 2004. С. 28-48.

Художественная речь

При изучении данной темы необходимо разобраться в следующих теоретических вопросах:

1. *В чем состоит различие между речью художественной и обыденной, разговорной речью?* В принципе, в первом и во втором виде речи используется один и тот же словарь, действуют одни и те же морфологические и синтаксические законы. Различие между обыденной речью и художественной следует прежде всего искать в различии их доминирующих функций.

Доминирующая функция обыденной речи — **информационная**. В художественном тексте слово должно прежде всего, возбуждать **эстетическое переживание**, а это может происходить только в том случае, если этот текст способен изображать и выражать, вызывать конкретно-чувственные представления. Всякий художественный текст включает в себя два аспекта: аспект риторический и аспект миметический. **Риторический аспект** образуется разнообразными выразительными средствами речи: риторическими вопросами и восклицаниями, разнообразными фигурами мысли (уточнениями, обращениями к слушателю и т.п.) и фигуры слова (повторы, инверсии, параллелизмы и т.п.), ритмом высказывания — всем, что создает эмоциональный рисунок речи, ее интонационный строй. **Миметический аспект** включает в себя те ресурсы слова и речи, которые порождают конкретно-чувственные представления, создают иллюзию созерцания некоей воображаемой реальности. Риторический аспект свойствен не только художественной литературе, но и иным видам словесности — он активно функционирует в публицистике, в ораторских жанрах, в эссеистике. Но миметический аспект является специфической функцией именно художественной речи, а риторический аспект играет в ней подчиненную роль. Можно сказать и так: **художественный текст — это речевая знаковая система, чья основная функция состоит в порождении воображаемого, «виртуального» мира** («квазиреально-

сти»), который является наглядно-зримым воплощением и эмоциональным выражением определенной эстетической концепции действительности.

2. В чем состоит отличие слова как языка литературы от «языков» других видов искусства: цвета и света (в живописи), мелодии и ритма (в музыке), плана и монтажа (в кино) и т.д.? Это отличие состоит, во-первых, в том, что «языки» других видов искусства вне самого произведения не имеют самостоятельного содержания, в то время как слово и вне художественного текста само по себе несет определенную познавательную информацию. Обращаясь к слову, писатель берет его вместе с заключенным в нем многовековым опытом. Другая особенность слова состоит в том, что, как правило, оно несет в себе некое конкретно-чувственное представление, некий образ (например: окно — око). И чуткий к слову художник как бы оживляет эту «окаменевшую» образную сердцевину слова («подслеповатое оконце»).

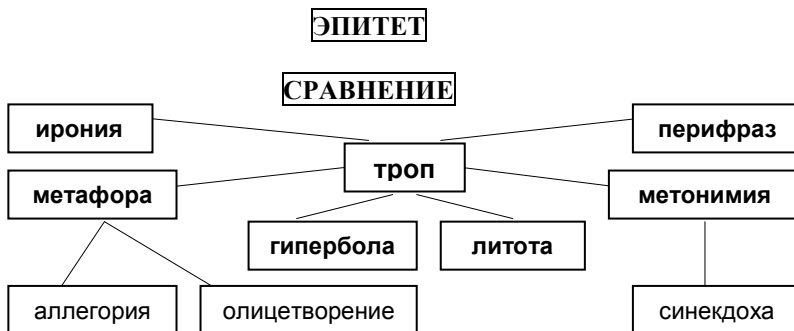
Таким образом, слово в художественном тексте, помимо прямого информационного содержания, несет некий внутренний эстетический смысл, открывает новые отношения к действительности, участвует в создании художественного мира.

3. Чем объясняется относительно больший по сравнению с разговорной речью удельный вес в художественной речи **лексических средств** (просторечий, архаизмов, варваризмов, неологизмов и др.)? Эти языковые «пласты» либо имеют еще свежую, не окаменевшую этимологию, либо по своему характеру обладают повышенной экспрессивностью, либо редко встречаются и вызывают поэтому активное восприятие читателя, возбуждая поиск ассоциативных связей с другими, хорошо известными явлениями.

4. Что такое **специальные выразительные средства** и какова их роль? Специальные выразительные средства используются преимущественно в художественной речи. Они предназначены для порождения ассоциаций, которые должны прояснять конкретно-чувственный характер образа и усиливать его эмоционально-экспрессивный смысл. Так, **эпитет** как бы добавляет к описываемому явлению те или иные краски, оттенки. **Сравнение** уточняет описываемое явление путем открытого соотнесения его с другим явлением. А такие специальные выразительные средства, как **метафора** (ее разновидности — **олицетворение** и **аллегория**), **метонимия** (ее разновидность — **синекдоха**), **ирония**, **перифраз** переносят значение одного явления на другое, заменяя одно другим. Но в сознании читателя остаются оба явления — замененное и заменившее, между ними возникает связь, открывающая невидимые прежде читателю отношения между различными сторонами жизни.

Все специальные выразительные средства, в которых осуществляются разные способы переноса значений, называются *тропами*. Некоторые исследователи относят к тропам и эпитет (есть, например, метафорические эпитеты), другие относят также к тропам гиперболу и литоту.

Систему специальных выразительных средств можно представить в виде следующей схемы:



5. Говоря о художественной речи, необходимо также выделять ее особую синтаксическую организацию (*поэтический синтаксис*). Некоторые исследователи предлагают в числе показателей художественной речи изучать ее ритм (не только в поэзии, но и в прозе).

Литература

Винокур Г. О. О языке художественной литературы. Понятие поэтического языка // Винокур Г. О. Об изучении языка литературного произведения. — М., 1991. С. 24-31, 32-61.

Потебня А. А. Из записок по теории словесности // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М., 1990. С. 141-148, 158-164.

Дополнительная литература

Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М., 1963. С. 119-129, 138-159.

Чичерин А. В. Идеи и стиль. (О природе поэтического слова). 2-е изд. — М., 1968. (Гл. «Скрытые силы слова». С. 35-52.)

Эткинд Е. Г. Проза о стихах. — СПб., 2001. (Гл. «Метафора», «Слово как образ». С. 89-116, 154-175).

Стиховая форма

1. На эмпирическом уровне все люди различают два типа речи — **прозаическую и стихотворную**. С давних времен было принято создавать художественную литературу в стихах, поэтическая форма вы-

деляла художественную речь из обыденной речи — придавала ей особую важность, выразительность, красоту. *В чем же состоит отличие стихотворной речи от речи прозаической?*

Стих — это особо трансформированная, то есть преобразованная звуковая структура речи, которая отличается от прозаической отчетливо выделенным ритмом. **Ритм** — это регулярный повтор однотипных речевых явлений. Ритм свойствен любой речи, в том числе и речи нехудожественной. Но в художественной речи ритм ощутим значительно отчетливее, чем в речи нехудожественной. Пограничное положение между прозой и стихами занимает ритмическая проза (тургеневские «Стихотворения в прозе» из этого ряда). Однако именно в стихах ритм как бы выдвинут наружу, подчеркивается различного рода звуковыми и даже графическими способами — ибо он выполняет роль организующей д о м и н а н т ы и речи, и художественного мира.

Ритмообразующими элементами стиха являются:

- 1) метрические ударения (метрика),
- 2) конечные ударения (каталектика),
- 3) конечные созвучия (рифмы),
- 4) число слогов (силлабика),
- 5) конечные паузы,
- 6) внутренние паузы (цезуры),
- 7) внутренние созвучия (внутренние рифмы),
- 8) синтаксические конструкции фраз,
- 9) строфы.

(За основу принята «лестница ритмов» Е. Г. Эткинда).

Равномерно повторяясь, эти речевые явления создают стиховую речь. Для ощущения речи как стиха достаточно, как минимум, равномерного повторения двух ритмообразующих явлений: например, верлибр (свободный стих) образуется членением речевого потока на строки (стихи), разделяемые концевой паузой.

2. **Эстетическая функция ритма.** Ритм выступает своего рода «кристаллической решеткой» стиховой речи. Благодаря ритму, в стихе даже отдельное слово акцентировано и может нести максимальную смысловую нагрузку (см.: Ю. Н. Тынянов о «тесноте стихового ряда»). В стихе даже звуковой повтор и любое иное систематическое сочетание звуков может приобретать эстетическую выразительность, тогда возникает явление звукописи (аллитерации, ассонансы и т.п.). Звукопись может служить как изобразительным (звукообраз), так и выразительным (звуковой аккомпанемент, курсив) средством.

Во всей совокупности ритмические особенности стиха, усиленные звукописью, создают определенную **интонацию**, которую порой называют смысловой мелодией произведения. Интонация (особенно в

лирике), действительно, эстетически значима, она выражает определенные эмоциональные состояния человека.

Кроме того, в истории поэзии за отдельными метрами (размерами) закрепился по ассоциации некий семантический ореол (экспрессивное значение). Так, терцины пятистопного ямба устойчиво связаны с «Божественной Комедией» Данте, а трехстопный хорей с чередованием женских и мужских окончаний, пришедший из западноевропейской поэзии, как правило, используется в элегической пейзажной лирике (Лермонтов «Из Гейне»: «Горные вершины / Спят во мгле ночной...»). Выступая одним из механизмов культурной памяти, метр вносит дополнительные оттенки в смысл стихотворения.

Многие выдающиеся поэты XX века и исследователи стиха убедительно утверждают, что высшей смысловой функцией ритма является соучастие в превращении Хаоса в Космос: в установлении — через разнообразные звуковые соответствия (паронимические аттракции) — связей между доселе разрозненными сторонами бытия, между духовным к внешним миром, между сиюминутным и вечным.

3. Стиховая форма развивается исторически, в разные времена возникали разные **системы стихосложения**. Студент должен знать системы стихосложения, которые существовали и существуют в русской поэзии, понимать своеобразие каждой из них, объяснять причины их возникновения и смены.

В каждой системе стихосложения существует свой *доминирующий принцип ритмообразования*, определяемый тем, какие однозначные речевые явления (долгота и краткость слогов, ударения, количество слогов и т.п.) играют ритмообразующую роль.

При изучении *устного народного (песенно-тонического) стиха*, например, надо иметь в виду, что в этой системе стихосложения ритм определяется не только количеством долгих слогов в строках, но прежде всего равномерностью распределения этих долгих слогов. А их равномерность определяется здесь временем напева (числом тактов между ударными слогами).

При изучении *силлабической (слоговой) системы* следует иметь в виду, что она не учитывает главного мелодического свойства русской речи — подвижности ударений. Поэтому силлабическая система очень недолго господствовала в русской поэзии (конец XVII — начало XVIII вв.). В этой же связи важно отметить, что в русском силлабическом стихе с самого начала существенную ритмообразующую роль играли фиксированные ударения в конце и середине строки. Так началась тенденция к новой, слоگو-ударной (силлабо-тонической) системе стихосложения, которая утвердилась в русской поэзии с середины XVIII века.

Определенные затруднения возникают при изучении **силлаботонической системы** стихосложения в связи с тем, что ритм конкретного стихотворения, то есть расположение ударений в строке, обычно не совпадает с **метром**, то есть с идеальной схемой размещения ударений по стопам. Полное совпадение ритма с метром практически невозможно (особенно при двусложных размерах — хорее и ямбе), отсюда явления стоп с пропущенным метрическим ударением (**пиррихий**) или с дополнительным ритмическим ударением (**спондей**). Однако именно в разной степени сближения и расхождения между ритмом и метром проявляется интонационный рисунок данного конкретного стихотворения, характеризующий его индивидуальное идейно-эстетическое своеобразие.

При изучении **тонической системы** возникают следующие трудности. Количество ударений в рифмующихся строках тонического стиха не играет принципиальной ритмообразующей роли, хотя и колеблется обычно в очень узких пределах. Равномерность расположений ударений в тоническом стихе также невозможно уловить путем подсчета безударных слогов (их количество неодинаково). Одни стиховеды считают вообще несущественным вопрос о равномерности ударений внутри тонического стиха: «Композиционное упорядочение такого стиха ограничивается возвращением сильного слога после более или менее обширной группы слабых» (В. М. Жирмунский). Другие стиховеды, отстаивающие так называемую «тактометрическую» теорию стиха (А. П. Квятковский, например), утверждают, что при произношении тонического стиха все-таки устанавливается определенная равномерность расположения ударений (но равномерность эту можно выявить подсчетом скандируемых «тактов»).

Общая тенденция развития системы стихосложения от древности до наших дней состоит в сближении стихотворной речи с естественной речью, в «раскрепощении» стиха от искусственностей, выработанных поэтической практикой прошлого. Хотя в истории поэзии бывают полосы возвращения к «старинному слогу» как форме полемики с новациями и способом сохранения ценностей, освоенных в минувшие эпохи.

4. Студент должен овладевать навыками стиховедческого анализа поэтического произведения. Наибольшую трудность представляет анализ ритмико-мелодической организации стихотворного произведения.

Приступая к такому анализу, надо помнить, что ритмическая и звуковая организация стихотворения способствует созданию определенной **интонации**, которая, в свою очередь, проясняет то эстетическое **переживание**, которое заключено во всей образной системе произведения.

Наиболее простой алгоритм анализа ритмико-мелодической организации стихотворения таков:

а) Расставить ударения и определить систему стихосложения (если силлабо-тоника, то найти и размер). Расположение ударных и безударных слогов даст первые указания на динамичность изложения.

б) Выделить ударные гласные, проанализировать их состав и порядок расположения. Ими прежде всего определяется мелодическая характеристика стихотворения.

в) Охарактеризовать интонационно-эмоциональный смысл обнаруженных в стихотворении ассонансов (созвучий гласных) и аллитераций (созвучий согласных).

г) Определить характер рифмовки в строфах. Выяснить, какие смысловые ударения сделаны посредством рифмы, какие связи и отношения между образами ею установлены.

В итоге получается некая «кардиограмма» стихотворения, вскрывающая те пласты интонационно-эмоционального содержания произведения, которые читатель воспринимает интуитивно, но объяснить может далеко не всегда.

5. Все без исключения элементы и особенности стиховой формы (начиная от звуковой организации, ритма и кончая строфической) имеют в каждом конкретном случае определенный эстетический смысл. Но сами по себе, вне конкретного художественного произведения, они, как правило, самостоятельного значения не имеют, а лишь таят определенные эстетические возможности, которые реализуются в сочетании со всей образной системой произведения.

Литература

Эткинд Е. Разговор о стихах. – М., 1970 (или: Эткинд Е. Проза о стихах. – СПб, 2001).

Кожин В. Как пишут стихи. – М., 1970. С. 149-189. Гл. 3. Строение стиха.

Холщевников В. Е. Основы стиховедения: русское стихосложение. – СПб, 1996.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972. С. 44-102.

Дополнительная литература

Богомолов Н. А. Стихотворная речь. – М., 1995.

Борев Ю. Б., Радионова Т. Я. Интонация как средство художественного общения // Контекст-82. – М., 1983.

Гаспаров М. Л. Метр и смысл. – М., 2000.

Жирмунский В. М. Теория стиха. – Л., 1975. Гл. 1. С. 8-25.

Квятковский А. Поэтический словарь. – М., 1976.

«Мысль, вооруженная рифмами...» (Поэтическая антология по истории русского стиха) / Сост., автор вст. статьи и прим. В. Е. Холщевников. – Л., 1983. С. 5-37.

Художественное пространство и время

1. В каждом произведении литературы при посредстве внешней формы (текста, речевого уровня) создается внутренняя форма литературного произведения — существующий в сознании автора и читателя **художественный мир**, отражающий сквозь призму творческого замысла реальную действительность (но не тождественный ей). Важнейшие параметры внутреннего мира произведения — художественное пространство и время. основополагающие идеи в исследовании этой проблемы литературного произведения разработаны М. М. Бахтиным. Он же и ввел термин *«хронотоп»*, обозначающий взаимосвязь художественного пространства и времени, их «сращенность», взаимную обусловленность в литературном произведении.

2. **Хронотоп** выполняет ряд важных художественных функций. Так, именно через изображение в произведении пространства и времени становится *наглядно и сюжетно зримой* эпоха, которую эстетически постигает художник, в которой живут его герои. В то же время хронотоп не ориентирован на адекватное запечатление физического образа мира, он ориентирован на **человека**: он окружает человека, запечатлевает его связи с миром, нередко преломляет в себе духовные движения персонажа, становясь косвенной оценкой правоты или неправоты выбора, принимаемого героем, разрешимости или неразрешимости его тяжбы с действительностью, достижимости или недостижимости гармонии между личностью и миром. Поэтому отдельные пространственно-временные образы и хронотоп произведения в целом всегда несут в себе *ценностный смысл*.

Каждая культура по-своему понимала время и пространство. Характер художественного времени и пространства отражает те представления о времени и пространстве, которые сложились в быту, в религии, в философии, в науке определенной эпохи. М. Бахтин исследовал типологические пространственно-временные модели (хронотоп летописный, авантюрный, биографический). В характере хронотопа он видел воплощение типов художественного мышления. Так, в традиционалистских (нормативных) культурах господствует *эпический хронотоп*, превращавший изображение в завершенное и дистанцированное от современности предание, а в культурах инновационно-креативных (ненормативных) доминирует *романный хронотоп*, ориентированный на живой контакт с незавершенной, становящейся действительностью. (См. об этом работу М. Бахтина «Эпос и роман».)

М. Бахтин выделил и проанализировал некоторые наиболее характерные типы хронотопов: хронотоп встречи, дороги, провинциального городка, замка, площади. В настоящее время активно исследуют-

ся мифопоэтические аспекты художественного пространства и времени, семантика и структурные возможности архетипических моделей («зеркало», «сон», «игра», «путь», «территория»), культурологический смысл концептов времени (время пульсирующее, цикличное, линейное, энтропийное, семиотическое и др.).

3. В арсенале литературы существуют такие *художественные формы, которые специально предназначены для создания пространственно-временного образа мира*. Каждая из этих форм способна запечатлевать существенную сторону «человеческого мира»:

сюжет — течение событий,

система характеров — социальные связи человека,

пейзаж — окружающий человека физический мир,

портрет — внешний облик человека,

вводные эпизоды — события, воспоминаемые в связи с протекающими сейчас событиями.

При этом каждая из пространственно-временных форм — не копия действительности, а образ, несущий в себе авторское понимание и оценку. Например, в сюжете за вроде бы самопроизвольным течением событий скрывается такая цепь действий и поступков, которая «разгадывает внутреннюю логику бытия, связи, находит причины и следствия» (А. В. Чичерин).

Названные выше формы запечатлевают наглядно-зримую картину художественного мира, но не всегда исчерпывают собою всю его полноту. В создании целостного образа мира нередко участвуют такие формы, как подтекст и сверттекст.

Существует несколько определений **подтекста**, которые взаимно дополняют друг друга. «Подтекст — это скрытый смысл высказывания, не совпадающий с прямым смыслом текста» (ЛЭС), подтекст — это «скрытая семантика» (В. В. Виноградов) текста. «**Подтекст** — это неявный диалог автора с читателем, проявляющийся в произведении в виде недоговоренностей, подразумеваний, дистанцированных переключек эпизодов, образов, реплик персонажей, деталей» (А. В. Кубасов. Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра. Свердловск, 1990. С. 56). В большинстве случаев подтекст «создается посредством рассредоточенного, *дистанцированного повтора*, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый и более глубокий смысл» (Т. И. Сильман. Подтекст — это глубина текста // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 94). Эти дистанцированные повторы образов, мотивов, речевых оборотов и т.п. устанавливаются не только по принципу сходства, но и по контрасту или смежности. Подтекст устанавливает скрытые связи между явлениями, запечатленными во внутреннем мире произведения, обуславливая его многослойность и обогащая его смысловую емкость.

Сверхтекст — это также неявный диалог автора с читателем, но он состоит из таких образных «сигналов» (эпиграфов, явных и скрытых цитат, реминисценций, названий и т.п.), которые вызывают у читателя разнообразные историко-культурные ассоциации, подключая их «извне» к непосредственно изображенной в произведении художественной реальности. Тем самым сверхтекст раздвигает горизонты художественного мира, также способствуя обогащению его смысловой емкости. (Логично считать одной из разновидностей *«интертекстуальность»*, понимаемую как явные или неявные сигналы, которые ориентируют читателя данного произведения на ассоциации с ранее созданными художественными текстами. Например, при анализе стихотворения Пушкина «Памятник» необходимо учитывать семантический ореол, возникающий благодаря интертекстуальным связям, устанавливаемым автором с одноименными произведениями Горация и Державина.)

Расположение и соотношение пространственно-временных образов в произведении внутренне мотивировано — есть и «жизненные» мотивировки в их жанровой обусловленности, есть и мотивировки концептуальные. Пространственно-временная организация носит системный характер, образуя в итоге «внутренний мир литературного произведения» (Д. С. Лихачев) как наглядно-зримое воплощение определенной эстетической концепции действительности. В хронотопе истинность эстетической концепции как бы подвергается испытанию органичностью и внутренней логикой художественной реальности.

При анализе пространства и времени в художественном произведении следует учитывать все наличествующие в нем конструктивные элементы и обращать внимание на своеобразие каждого из них: в системе характеров (контрастность, зеркальность и т.п.), в строении сюжета (линейный, однонаправленный или с возвратами, забегами вперед, спиральный и т.п.), сопоставлять удельный вес отдельных элементов сюжета; а также выявлять характер пейзажа и портрета; наличие и роль подтекста и сверхтекста. Не менее важно анализировать размещение всех конструктивных элементов, искать мотивировки их сочленения и, в конечном итоге, пытаться постигнуть идейно-эстетическую семантику того пространственно-временного образа, который возникает в произведении.

Литература

Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. – М., 1975. С. 234-236, 391-408.

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

Роднянская И. Б. *Художественное время и художественное пространство* // КЛЭ. Т. 9. С. 772-779.

Дополнительная литература

Барковская Н. В. Анализ литературного произведения в школе. – Екатеринбург, 2004. С. 5-38.

Белецкий А. И. Изображение живой и мертвой природы // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. – М., 1964.

Галанов Б. Живопись словом. (Портрет. Пейзаж. Вещь.) – М., 1974.

Добин Е. Сюжет и действительность. – Л., 1981. (Сюжет и идея. Искусство детали). С. 168-199, 300-311.

Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Основы изучения сюжета. – Рига, 1990.

Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1964. С. 408-434.

Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов / Сост. Б. О. Корман. Вып. I. Изд. 2-е, доп. – Ижевск. 1995. Раздел IV. Время и пространство в эпическом произведении. С. 170-221.

Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Изд. 2-е. – М., 2001. С. 248-268 («Время»).

Тюпа В. И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). – М., 2001. С. 42-56.

Топоров В. Н. Вещь в антропологической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1995. С. 7-30.

Теория литературы: в 2-х т. Т.1 / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М., 2004. С. 185-205.

Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб., 2004. С. 279-300.

Субъектная организация произведения

Непосредственным предметом изображения в литературе является речь. «Слово в романе не только служит средством для изображения и выражения внесловесной деятельности, но и само становится предметом изображения» (М. Бахтин). Художественная речь обладает образительностью внесловесной и словесной (важно учитывать не только то, *что* изображено, но и то, *как* об этом рассказано). Читатель должен улавливать интонацию художественной речи (совокупность выразительно-значимых изменений темпа, тембра, высоты, силы звучания речи), то есть звуковое выражение эмоции.

1. Важно различать в тексте *субъект речи* (того, кто говорит) и *субъект сознания* (того, чье сознание выражается). Они могут совпадать и могут не совпадать (например, в несобственно-прямой речи). В зависимости от вида и типа субъекта речи находятся: а) степень широты, масштабности художественного мира; б) глубина постижения мира; в) характер его эстетической оценки.

Повествование может быть **личным** (когда есть персонафицированный повествователь) и **безличным** (когда повествователь находится вне, за пределами художественного мира). Каждый из типов субъектной организации текста имеет свои художественные возможности.

2. **Личное повествование** может быть двух типов:

- а) повествование от лица лирического героя (форма исповеди);
- б) повествование от лица героя-рассказчика.

Повествование от лица лирического героя может создать атмосферу доверительности, душевности; позволит максимально погрузиться во внутренний мир личности путем самораскрытия героя; передать сложный ход ассоциативного мышления; однако при этом сталкивается с необходимостью избежать отождествления искренности исповеди героя с истинностью его знания о мире. (Примеры: В. Гете «Страдания юного Вертера», журнал Печорина в «Герое нашего времени» М. Лермонтова).

При **повествовании от лица героя-рассказчика** сохраняется атмосфера доверительности, но усиливается объективированность передачи событий благодаря «взгляду со стороны»; однако при этом процесс душевной жизни главного героя (объекта повествования) остается для героя-рассказчика тайной, которую он зачастую старается постигнуть. (Пример: отношения между Максимом Максимычем и Печориным в повести М. Лермонтова «Бэла»).

Личное повествование создает впечатление полного отождествления автора с героем-повествователем. Но это лишь художественная иллюзия, несущая указанные выше эстетические функции. Студент должен уметь «разводить» в личном повествовании позиции автора и героя-рассказчика. При этом необходимо исходить из того, что личное повествование часто лишь внешне выглядит как монолог, представляя собой, по сути, **явный или скрытый диалог**: ориентация на слушателя — предвосхищение «чужого слова» (см. анализ М. М. Бахтиным письма Макара Девушкина в «Бедных людях» Достоевского), спор с кем-либо — введение «чужого слова» (см. монолог лирического героя, обращенный к вельможе в «Размышлениях у парадного подъезда» Некрасова); стилистическая разнородность речи как выражение внутренней «диалогичности», противоречивости сознания героя (см., например, речь героев в рассказах Зощенко). «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ — рассказ автора о том же, о чем рассказывает рассказчик и, кроме того, о самом рассказчике» (М. Бахтин).

3. **Безличное повествование** формируется как способ достижения максимальной объективированности изображения. Культура безличного повествования складывалась постепенно: от «сверхличного» собирательного повествователя в древнем эпосе до так называемого

безличного повествователя, впервые выступившего в эпическом романе XIX века.

«**Романное повествование**» — одна из самых сложных форм субъектной организации. Отсутствие прямого слова повествователя, бессубъектность синтаксических конструкций создает такое впечатление, словно жизнь «сама себя рассказывает», а читатель свободно созерцает саморазвивающуюся художественную реальность и самостоятельно вырабатывает свое к ней отношение. На самом же деле это умело созданная автором-творцом иллюзия. Направляющая энергия авторской мысли выражается в «романном повествовании» косвенно, скрытно от сознания читателя.

Прежде всего, отбор и компоновка деталей и подробностей художественной реальности, ракурсы его изображения осуществляются автором, который руководствуется законами художественной вероятности и необходимости. Фигурально говоря, он «управляет телекамерой», в которую смотрит читатель.

Далее, как ни «безлично» по внешней форме повествовательное слово, оно не может не нести в себе экспрессии — только эта экспрессия присваивается читателем как его собственная реакция на созерцаемую художественную реальность.

И наконец, при формальной монологичности «*романное повествование*» фактически диалогично: в нем происходит скрытый диалог между голосом безличного повествователя (субъекта речи) и головами персонажей (субъектов сознания). Этот диалог оформляется через включение в речевую «зону» повествователя речевых «зон» персонажей — то ли в виде форм *косвенной* или *несобственно-прямой* речи, то ли в виде *рассеянного разноречия* (фрагментов фраз, характерных словечек, свойственных персонажу).

При анализе безличного повествования нужно выделять зоны героев и соотносить их с зоной повествователя, выясняя тем самым авторское отношение к изображенным им героям.

Литература

Аверинцев С. С., Роднянская И. Б. Автор // КЛЭ. Т. 9. С. 28-34.

Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М.. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. С. 126-134.

Бахтин М. М. Типы прозаического слова. Слово у Достоевского // Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. — М., 1979. С. 210-231.

Корман Б. О. Изучение текста литературного произведения. — М., 1971. С. 20-50.

Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов / Сост. Б. О. Корман. Вып. I. Эпическое произведение. Изд. 2-е, доп. — Ижевск, 1995. Раздел III. Формы выражения авторского сознания. С. 64-88.

Дополнительная литература

Власенко Т. Л. Литература как форма авторского сознания. – Ижевск, 1998. С. 97-120.

Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л. В. Чернец. – М., 2004. Гл. «Автор» (В. Прозоров).

Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX веков. – М., 1994. С. 3-12, 13-28, 47-63.

Мани Ю. В. Автор и повествователь // Изв. ОЛЯ АН СССР. 1991. № 1.

Роды литературы

Логическим итогом изучения раздела «Литературное произведение» становится тема «Роды литературы». Рассмотрев все подсистемы произведения, представив их во взаимосвязи, образующей произведение как художественное целое (образ мира, воплощающий определенную эстетическую концепцию действительности), необходимо подняться на более высокий теоретический уровень осмысления художественного творчества. А именно: изучить общие содержательно-формальные качества, которые свойственны целым рядам произведения, то есть перейти к научной классификации (**типологии**) литературных произведений. Только таким путем можно выявить коренные законы художественного творчества.

Многовековой опыт подтверждает справедливость типологии литературных произведений **по родам**, начала которой положил Аристотель, развил Гегель и популяризировал Белинский. Однако, в имеющихся учебниках и пособиях дается в значительной степени формальное представление о родах литературы. Поэтому есть необходимость дать обстоятельные рекомендации по изучению этой темы. Согласно гегелевской типологии, существуют три рода литературы: эпос, лирика, драма. Каждый из родов эстетически осваивает определенную сферу отношений между человеком и миром, то есть имеет свое, специфическое **родовое содержание** и вырабатывает соответствующую систему художественных средств для этого освоения, то есть имеет свою специфическую **родовую поэтику**.

1. **ЭПОС** — это род литературы, который эстетически осваивает мир как объективную данность, стремится постигнуть жизнь человека в ее органической связи с объективными процессами и законами бытия. Не случайно в эпосе жизнь человека предстает как **судьба** — как некая закономерность, обусловленная всеобщим ходом и устройством действительности, как непосредственное воплощение объективной истины бытия. Не случайно также содержанием эпического произведения становится **со-бытие** (акцентировка Г. Д. Гачева), ибо в эпосе художественно постигается именно со-бытие: взаимосвязь

всего и вся, и прежде всего жизни человеческой души с окружающим миром, близким и дальним, малым и большим. Основные **эпические ценности** воплощают в себе бытие, его вечность, неискоренимость, его постоянное движение и обновление. Не случайно в эпосе так значимы образы природы, родного очага, образы Отца и Сына, Матери и Дитяти — носители эпического смысла.

А эпический конфликт всегда связан либо с утратой со-бытия, либо с поисками со-бытия с людьми, с человечеством, с миром.

Родовое содержание эпоса диктует ту **поэтику**, которая способна осваивать именно эпическое содержание. Для поэтики эпоса характерны:

а) **объективированность повествования**, то есть такие формы субъектной организации, при которых субъект речи либо внеположен по отношению к художественному миру (выступает сказителем, свидетелем, наблюдателем), либо вообще «нейтрализован» безличной формой повествования;

б) **пластичность изображения**, создающая впечатление «данности» этой художественной реальности, ее существования по своим, не зависящим от воли автора, законам;

в) **саморазвитие художественного мира**, возникающее в процессе взаимодействия внутренней логики со-бытия с внутренней логикой характеров. Эффект саморазвития достигается лишь тогда, когда художнику удастся уловить подлинные, действительные связи между человеком и миром.

2. **ЛИРИКА** — это род литературы, в котором мир осваивается эстетически как «царство субъектности» (В. Г. Белинский). Объект лирики — внутренний мир человека, жизнь души. Основное содержание лирики — **переживание** (мысли, чувства, настроения). Объективный мир входит в лирику лишь как повод для переживания или как внешний «оттиск» переживания. Власть субъективности (переживания) утверждается порой с полемической заостренностью, только в лирике может быть: «Если звезды зажигают, значит это кому-нибудь нужно...». Основные **лирические ценности** — это ценности духовные: благородство и сила мысли, культура чувств, богатство и чуткость эмоций, даже мимолетных душевных состояний. Можно сказать, что Человек в лирике предстает как **Душа**.

а) Основные носители лирического переживания:

— **Лирический герой** («Я»). Нетождественность лирического героя и автора: автор — прототип, а лирический герой — тип, образ, несущий в индивидуальном переживании эстетически значимое обобщение. Особые отношения в лирике между героем и читателем: читатель как потенциальный со-герой произведения, вживающийся в лирическое переживание.

— *Герой «ролевой лирики»*. Носитель лирического переживания — персонаж, выступающий «другим» по отношению к автору. Характеризуется особой речевой манерой, отличной от литературной нормы. Входя в «роль» персонажа, автор как бы помогает ему выразить свое переживание. (Пример: «Завещание» М. Лермонтова).

— *Поэтический мир*. Художественная реальность (картины природы, сцены, лица, события), которая в лирическом произведении является наглядно-зримым воплощением переживания, его «овнешнением».

б) Следует также осмыслить содержательность других характерных составляющих поэтики лирики: доминирования стиховой формы с присущими ей эстетическими возможностями, максимальной концентрации сюжетного напряжения, связи «мига» и «вечности» в художественном мире лирического произведения.

3. **ДРАМА** как род литературы эстетически осваивает борение между субъективным миром человека и объективным ходом жизни. Человек выступает в драме как *Личность*, он обладает самосознанием и «волением». Драма обнаруживает сферу несовместимости, противоположности между свободной волей человека и объективными процессами действительности. Разрешение этого противостояния (конфликта) осуществляется через действие.

а) Понятием «*действие*» определяется сущность драматического содержания. Студенту следует знать теоретический, а не обыденный смысл термина «драма». Известный исследователь античного театра В. Н. Ярхо разъясняет: «У нас принято переводить термин «драма» словом «дран», хотя, если говорить о действии в физическом смысле, то его гораздо больше в одной песне «Илиады», чем во всех трагедиях Эсхила вместе взятых. В отличие от других глаголов, обозначающих действие как направленное к определенной, конкретной, практической цели, глагол «дран», от которого происходит слово «драма», обозначает действие как проблему, охватывает такой отрезок во времени, когда человек решается на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор» (Вопросы литературы. 1957. № 5. С. 73).

Следовательно, драматическое действие — это всегда напряженная ситуация, когда человек не только осознает несовместимость своего счастья с течением жизни, но — главное — совершает выбор между покорством этому течению и утратой при этом своего «самостояния» как Личности или противоборством суровой норме бытия с целью сохранения своих личностных ценностей (даже ценою собственной физической смерти).

б) В свете специфики драматического содержания следует анализировать поэтику драмы. Рекомендуем особое внимание уделить следующим особенностям **драматической поэтики**:

— **Пьеса** — наиболее адекватная форма воплощения драматического содержания. Зрелищность, эффект непосредственного протекания действия. (Следует вспомнить основные части драматического произведения, выделенные Аристотелем в «Поэтике». Рекомендуем проанализировать его определение трагедии.)

— **Концентрированность, напряженность и динамизм драматического произведения.** Продуктивность с этой точки зрения единства времени, места и действия в драматургии.

— **Единство действия** — незывлемый принцип драматургии. Его выражение в драматическом сюжете: акцентированность фаз драматического сюжета, его завершенность, способы эмоционального усиления драматической интриги (градации, перипетии, узнавания).

— **Слово в драме как способ действия:** как выражение «воле-ния» героя, поиска решения в ситуации выбора, противоборства с иной позицией. *Диалог* персонажей в драме — наиболее явственная форма драматического столкновения. Диалог — это своего рода «полиречь», предполагающая не только мысль героя, но и предвосхищение им мысли оппонента.

— **Диалогичность** можно считать основным структурным (*организующим*) принципом драматической поэтики. Ибо в драме диалогичное противопоставление и взаимопроникновение идет не только в собственно диалоге двух действующих лиц, внутренняя диалогичность бывает свойственна и драматическому монологу (как спор с самим собой, как взвешивание «за» и «против» — например, монолог Гамлета «Быть или не быть?...»). Нередко монологи разных персонажей находятся между собой в диалогических отношениях (см. монолог Фамусова «Вот то-то, все вы гордецы...» и монолог Чацкого «А судьи кто?» в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»). В драме диалогические столкновения бывают также *между словом и жестом, словом и музыкальным фоном*. Мастера драматургии умело используют эти потенциальные возможности драматической формы для создания ярких и выразительных коллизий.

в) Итогом ознакомления с основными чертами драматургии становится проблема **катарсиса**. (Видимо, не случайно это общеэстетическое понятие Аристотель разработал на анализе трагедии.) Зритель театрального спектакля, вовлеченный в атмосферу непосредственного созерцания драматического действия, действия интригующего и динамичного, вступивший в прямой контакт с героями произведения (в лице актеров), одновременно испытывает влияние и живой речи персонажей, и пластики движений, и живописности сценографии (декорация, освещение), а нередко и музыкального оформления. Вот почему именно драматическое представление вызывает у воспринимающих

такой катарсис, с которым не могут сравниться другие роды литературы и виды искусства.

Литература

Аристотель. Поэтика. Гл. 6.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. – М., 1971. Т. 3. С. 416-421, 494-519.

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. Введение. Часть 1.

Дополнительная литература

Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). – М., 1968. С. 82-90.

Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд. – Л., 1974. С. 5-18.

Ицук-Фадеева Н. И. Драма и обряд. – Тверь, 2001.

Образцы изучения лирики / Сост. Т. Л. Власенко, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков. Ижевск, 1997. Часть I. Раздел I. Лирика как род литературы; Раздел IV. Субъектные формы выражения авторского сознания в лирике. С. 50-117, 160-216.

Пави М. Словарь театра. (Пер. с франц.). – М., 1991.

Поляков М. Я. О театре: поэтика, семиотика, теории драмы. – М., 2000.

Сильман Т. Заметки о лирике. – Л., 1977. С. 5-45.

Хализев В. Е. Драма как явление искусства. – М., 2004. Гл. III, IV.

Эткинд Е. Материя стиха. – СПб., 1998.

Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. – М.: РГТУ, 2002 (соответствующие темы)

Раздел 3.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Наиболее дискуссионный раздел общего литературоведения связан с вопросами о художественных закономерностях и об историческом развитии литературы. Литературоведы, придерживающиеся идеалистических воззрений, отвергают существование законов развития литературы на том основании, что художественные произведения неповторимы и что эстетическая ценность литературных шедевров не меняется со временем. Литературоведение, опирающееся на методологию историзма, ориентируется на поиски объективных законов художественного творчества и обусловленных ими закономерностей исторического развития литературы.

При сопоставлении отдельных художественных явлений (произведений, творческих индивидуальностей писателей, литератур разных стран), возникших и существующих даже вне зависимости друг от друга, можно обнаружить определенное сходство, которое служит показателем того, что существуют некие *о б щ и е художественные закономерности*, которые представляют собой необходимые, относительно устойчивые и повторяемые отношения 1) между элемен-

тами внутри одного произведения, 2) между разными произведениями, 3) между художественным творчеством и действительностью. В современном литературоведении проблема художественных закономерностей активно обсуждается. Учитывая незавершенность дискуссий, предложим трактовки, которые представляются менее противоречивыми.

Основные художественные категории (творческий метод, жанр, стиль)

Наиболее общие принципы художественного творчества, связанные с реализацией главных свойств (сторон) искусства, традиционно принято характеризовать понятиями «метод», «стиль», «жанр»¹:

1) познавательльно-оценочная сторона искусства закрепляется в принципах художественного постижения действительности (категория метода);

2) моделирующая (созидательная) сторона искусства закрепляется в принципах построения художественного произведения как эстетического целого (категория жанра);

3) знаково-коммуникативная сторона искусства закрепляется в принципах художественной выразительности (категория стиля).

Категории метода, стиля и жанра находятся в определенной взаимозависимости. Их универсальный (то есть всеобщий и необходимый) характер проявляется в том, что и отдельное произведение, и творчество отдельного писателя, и даже литературу определенной исторической эпохи можно рассматривать как художественные системы, структурно организованные законами метода, стиля и жанра.

Функциональное своеобразие метода, жанра и стиля проявляется в особенностях каждой из этих категорий.

1. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД — это система основных принципов художественного освоения действительности. Принципы художественного освоения вырабатываются под влиянием той концепции мира и человека, которая складывается в общественном сознании опреде-

¹ В современном отечественном литературоведении идет дискуссия относительно понятия «творческий метод». Главный аргумент тех, кто отрицает это понятие, состоит в том, что оно было введено в научный обиход в 1930-е годы вместе с понятием «социалистический реализм» при энергичном участии партийного руководства страной, а значит, несет на себе печать «тоталитарного дискурса». Однако, при этом в современных научных исследованиях продолжают по-прежнему продуктивно использоваться понятия «классицизм», «романтизм», «реализм», и к понятию «соцреализм» тоже постепенно исчезает идиосинкразия. Значит, та закономерность, которая была обозначена в свое время термином «творческий метод» — не фикция, а объективное качество художественного творчества. Новые термины («парадигма художественности», «тип художественного сознания», «художественная онтология»), которые предлагают взамен старого «метода», мало что проясняют в обозначаемом ими художественном законе. Поэтому в ряде работ, опубликованных тоже в 1990-е годы (С. Т. Ваймана, А. В. Михайлова, М. С. Кагана) отстаивается продуктивность понятия «творческий метод».

ленной эпохи и, в свою очередь, служат инструментами ее эстетического постижения.

Общие для всех творческих методов принципы художественного освоения таковы:

а) **Принцип творческого претворения**, которым характеризуется отношение между эстетически осваиваемой действительностью и воссозданием ее в вымышленной, воображаемой художественной реальности. Проявлениями этого принципа является степень правдоподобия и условности изображения, а также — степень «саморазвития» художественной реальности и степень «диктата» автора над нею;

б) **Принцип эстетической оценки**, которым характеризуется отношение между эстетическим идеалом и действительностью. Этот принцип проявляется в тяготении эстетического идеала к одному из полюсов: либо к умозрительной нормативности, либо к социально-исторической причинности;

в) **Принцип художественного обобщения**, которым характеризуется отношение между образом и воплощенной в нем сущностью. Этот принцип проявляется в типизации (воплощении характерных для действительности черт и явлений), либо в генерализации (воплощении авторской идеи).

Каждый из наиболее влиятельных в литературе Нового времени творческих методов: классицизм, романтизм, реализм — представляет собой относительно устойчивую систему взаимообусловленных принципов художественного познания. (Например, классицизм характеризуется условно-рационалистическим принципом претворения, нормативным принципом отношения идеала к действительности, генерализующим принципом художественного обобщения). Отдельные принципы творческих методов могут совпадать, но как целостные системы творческие методы четко различаются.

Принципы художественного освоения реализуются в способах построения произведений, а также в характере эмоциональной выразительности. Поэтому метод как бы «проступает» в жанре и стиле произведения.

2. **ЖАНР** — это тип устойчивой структуры произведения, организующий все его элементы в целостную образ мира («сокращенную Вселенную»), являющуюся носителем определенной эстетической концепции действительности. Каждое произведение тяготеет к одному из типов построения образа мира («формулы мира» — Н. К. Гей), эти типы структур произведений обозначаются терминами: роман, повесть, рассказ, трагедия, комедия, ода, элегия, поэма, басня и т.д. Каждый жанр существует в определенную эпоху в виде своих типологических разновидностей (например, лирико-психологический роман, исторический роман-хроника, роман-эпопея и т.п.).

Жанр называют хранителем «памяти искусства» (М. Бахтин), ибо именно в жанре получает целостное наглядно зримое воплощение определенный тип миропонимания и мироотношения, который передается вместе с жанровой формой последующим поколениям. В традиционалистских (нормативных) типах культуры жанры становятся носителем канона — воплощением некоей предзаданной Богом этической и эстетической нормы. В классицизме сохраняется иерархическая система жанров, которая также исходит из предзаданной нормы, но обусловленной не божественной волей, а законами разума. В инновационно-креативных (ненормативных) типах культуры влияние жанрового канона сходит на нет, здесь доминирует стремление художника к созданию *индивидуальных жанровых форм*, которые в наибольшей мере соответствовали бы неповторимому образу мира, созданному в данном произведении. Однако, между индивидуальными жанровыми формами, создаваемыми писателями независимо друг от друга, нередко обнаруживаются существенные схождения в способах построения образа мира. Так возникают новые жанры и/или их типологические разновидности, что служит свидетельством действия определенных закономерностей развития литературы.

а) Для каждого жанра характерно определенное **жанровое содержание**, включающее в себя *тематику, проблематику, эстетический пафос, масштаб охвата изображаемого мира (экстенсивность — интенсивность)*. Все эти аспекты жанрового содержания охватываются общим *родовым смыслом*, характеризующим ту сферу отношений человека и мира (эпическую, лирическую, драматическую), в которую входит данное жанровое содержание.

б) Для воплощения данного жанрового содержания под управлением данного способа художественного мышления складывается определенная **жанровая форма**, которая представляет собой устойчивую систему конструктивных (структурообразующих) элементов — **носителей жанра**:

- субъектной организации текста;
- пространственно-временной организации;
- основного речевого тона;
- ассоциативного фона (подтекстные связи между элементами текста, «сверхтекстные» связи между текстом и действительностью).

Анализируя взаимосвязь между носителями жанра, можно постигнуть, как создается целостный образ действительности и в маленьком рассказе, и в многотомной эпопее.

в) Существенную функцию несут **мотивировки жанрового восприятия** — сигналы, ориентирующие читателя на ту систему условий, которая позволяет «перевести» данный художественный текст

в воображаемый образ мира. Этими сигналами могут быть *жанровое обозначение (элегия, комедия), зачин, пролог, эпиграф* и т.п.

Ведя жанровый анализ произведения, следует выяснить: 1) из каких носителей жанра создается в данном произведении художественный образ мира; 2) как эти носители жанра соотнесены между собою и образуют мотивированное художественное целое; 3) какое жанровое содержание воплощено в данной жанровой форме, какая эстетическая концепция здесь «материализована».

3. СТИЛЬ — *это система элементов художественной формы, придающая произведению искусства выраженный, эмоционально наполненный, эстетический облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл.*

а) Стиль произведения формируется под влиянием следующих факторов: содержания (прежде всего с точки зрения его эмоционального наполнения, его пафоса), родовой и жанровой характеристики, творческого метода. (Далее используем с некоторыми корректурами систему понятий, введенных А. Н. Соколовым.)

б) Носители стиля:

— *эмоционально-интонационные особенности художественной речи;*

— *эмоционально-интонационные особенности ритмо-мелодической организации текста;*

— *особенности субъектной организации текста* (в смысле «оркестровки» голосов субъектов речи);

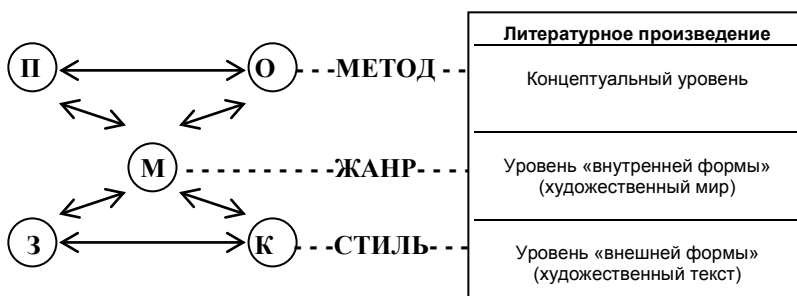
— *особенности пространственно-временной организации художественного мира (архитектоника)* — в тех случаях, когда становится ощутимой выразительность самой «постройки» произведения.

в) **Категории стиля:** соотношение изобразительности и выразительности, общего и единичного, условного и жизнеподобного, простоты и сложности, строгих и свободных форм. Категории стиля дают характеристику художественной формы с точки зрения ее выразительных возможностей и позволяют дифференцировать стили.

г) **Виды стилевых единств.** Стилевая определенность характерна и для отдельного произведения (*стиль произведения*), и для творческой индивидуальности художника (*стиль писателя*), и для целой группы произведений ряда авторов (*стиллевая тенденция, стилевое течение*), и для целых литературных циклов (*стиллевая формация, стиль эпохи*). Однако типология стилей еще не разработана, поэтому при характеристике стилей чаще всего отмечают тяготение художественных явлений к одному из крайних полюсов экспрессивно-оценочной интонации: к возвышенно-героическому или к сатирически-сниженному, к объективно-эпическому или к субъективно-лирическому, к строго-документальному или условно-экспрессивному и т.п.

При **стилевом анализе произведения** следует:

- 1) внимательно исследовать носители стиля с точки зрения интонаций и эмоциональных оттенков, которые они выражают;
- 2) выявить господствующий тон (бывают произведения, где основной эмоциональный тон создается на основе взаимодействия разных интонаций);
- 3) установить, какому идейному пафосу этот тон соответствует.
4. Таким образом, законы метода, жанра и стиля есть то связующее звено, посредством которого основные стороны художественной деятельности претворяются в структуре художественного произведения. Теперь можно представить в целом теоретическую модель творческого процесса:



Для того чтобы выявить весь комплекс закономерностей, управляющих созданием художественного произведения, надо рассмотреть, как в нем взаимодействуют законы метода, стиля и жанра. Овладение навыками такого комплексного анализа — самая трудная задача, стоящая перед студентом-словесником.

Отношение «метод — жанр — стиль» выступает универсальной структурой не только отдельного произведения, но и любой иной, более крупной художественной системы: творческой индивидуальности художника, школы, эстетического течения, литературного направления, определенных исторических фаз в развитии литературы. Современное литературоведение только подходит к изучению этих больших систем через анализ жанровых и стиливых процессов в их взаимообусловленности, с творческими методами. На этом пути возможно установление собственно художественных процессов и их специфических связей с действительностью. В дальнейшем, при изучении историко-литературных дисциплин, рекомендуем обращать пристальное внимание на процессы рождения, развития, и увядания тех или иных жанров, стилей и методов, размышлять над связью этих художественных процессов с особенностями таланта писателя, с художественной культу-

рой его времени, с концепцией человека его эпохи и с другими духовными и историческими явлениями.

Литература

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды.

Каган М. С. Эстетика как философская наука. (Университетский курс лекций.) – СПб, 1997. (Творческий метод. С. 433-437).

Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982. (Гл. Модель жанра, выводы о жанрах рассказа и романа. С. 22-77, 65-68, 139-142.) Или: *Лейдерман Н. Л. и др.* Практикум по жанровому анализу литературного произведения. – Екатеринбург, 2000. (Глава «Теоретическая модель жанра»).

Соколов А. Н. Теория стиля. – М., 1968. С. 11-75, 87-101.

Теория литературы: в 2-х т. Т. 1 / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М., 2004. С. 457-473.

Дополнительная литература

Зельцер Л. З. Выразительный мир художественного произведения. – М., 2001. (Глава I. О выразительном мире. С. 5-61).

Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. (Роды и жанры литературы). – М., 1964. С. 39-49.

Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. – Киев, 1994.

Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М., 1985.

Историко-литературные системы

1. Обращаясь к истории литературы, литературоведение стремится выявить основные закономерности ее развития, которые обусловлены как действием внешних факторов, так и внутренней организацией литературных явлений. Закономерное развитие литературы в ее исторической обусловленности называют *историко-литературным процессом*.

Какие явления действительности оказывают воздействие на литературный процесс? В числе факторов исторического развития литературы называют характер социально-экономической формации, особенности политической ситуации определенного исторического периода, изменения в представлениях о сущности человека (концепция личности), сдвиги в эстетическом сознании общества (изменение содержания основных эстетических категорий, перестройка художественных норм и вкусов, переоценка художественных ценностей). Эти факторы соподчинены, но также могут и самостоятельно влиять на развитие литературы.

2. В чем же состоит историческое развитие литературы? Для объяснения этого вопроса важное значение имеет понятие о *художественном прогрессе*. Сама идея художественного прогресса является предметом полемики. Те, кто считает понятие прогресса непримени-

мым к искусству, приводят два основных аргумента: аргумент первый — шедевры, созданные в далеком прошлом, по своей художественной ценности затмевают многие произведения, созданные в более поздние времена, значит, к художественным ценностям понятие прогресса неприменимо; аргумент второй — в истории искусства полосы художественного расцвета чередуются с полосами творческого застоя и упадка.

Логика тех, кто считает понятие художественного прогресса вполне объективным, такова. Действительно, историческое развитие литературы идет неравномерно. Но в масштабах Большого Времени становится очевидным *художественный прогресс, который проявляется в обусловленном развитии гуманистических идей совершенствовании познавательных возможностей искусства, обогащении арсенала средств художественного отображения, накоплении художественных ценностей.*

Историческое развитие литературы выражается в совершенствовании ее сторон и функций. Поэтому изучение историко-литературного процесса требует исследования взаимодействия методов, жанров и стилей в пределах определенных исторических циклов

3. В целом крупные фазы художественного развития характеризуются в координатах историко-литературных систем, как диахронных, так и синхронных. *Диахронные системы* характеризуют хронологические масштабы историко-литературного процесса: *культурная эра* (античность, средневековье, Возрождение, Новое время) *художественная эпоха* (эпохи классицизма, романтизма, реализма в культуре Нового времени), *этап литературного развития* (напр., этапы психологического и социологического реализма в 1830-1860-е гг.), *историко-литературный период* (напр., «сороковые годы» как обозначение периода с 1848 по 1856 гг., период «оттепели» — с середины 1950-х годов по 1965-68 гг.). *Синхронные системы* характеризуют эстетическое художественных образований, возникающих на соответствующих фазах: *тип культуры, литературное направление, художественное течение, идейно-эстетический поток, жанровые и стилевые тенденции.*

Между диахронными и синхронными системами существуют определенные соответствия. Так, культурная эра порождает определенный тип культуры, представляющий собой целый свод представлений о фундаментальных законах бытия и основанных на этом принципов и норм мироотношения. Например, культура Нового времени, определившаяся на рубеже XVII-XVIII вв., исходила из представления о мире как о Космосе (такие культуры называют классическими); а модернистская культура, оформившаяся в начале XX века, исходит из пред-

ставления о мире как о Хаосе (такие культуры называют неклассическими).

С художественными эпохами соотносимы литературные направления. **Литературное направление** — это возникающая и существующая в течение определенной эпохи система жанров и стилей, организованная познавательными принципами определенного метода. Например, литературное направление классицизма в России господствовало с 1720-х до 1810-х годов. Наиболее характерны для этого направления жанры — высокая трагедия и сатирическая комедия, ода и сатира, басня. Основные стиливые тенденции в классицизме связаны с четко дифференцированными стилями (высоким, средним и низким), с дидактическим пафосом. В этой жанрово-стилевой системе наиболее отчетливо выражались просветительские идеи, питавшие русский классицизм, в ней эстетически осваивалась просветительская концепция человека и мира.

Столь же специфичны жанрово-стилевые системы направлений романтизма, реализма, символизма, экспрессионизма, соцреализма, постмодернизма и др.

4. Историческое развитие литературы в масштабах эпох и этапов идет как диалектическое взаимодействие литературных направлений. Каждое новое направление отталкивается от своего предшественника, но вместе с тем втягивает в себя его наиболее перспективные художественные открытия. Поэтому жанрово-стилевая система каждого нового направления богаче, чем предшествующая. В ней появляются **литературные течения**. Принципы классификации (типологии) течений еще не согласованы. Можно полагать, что основные течения в рамках направления представляют собой видоизмененные жанрово-стилевые системы предшествующих направлений, приспособленные к осуществлению познавательных задач нового господствующего метода.

Литература

Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // О прогрессе в литературе / Под ред. А. С. Бушмина. — Л., 1977. С. 50-77.

Лейдерман Н. Л. Теория литературы в старших классах // Филологический класс. № 3. (1998-99). С. 35-39. Или: Об изучении теории литературы в старших классах // Литература в школе. 2000. № 5. С. 104-111.

Дополнительная литература

Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (Противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литературы древнего мира. — М., 1971.

Каган М. С. Эстетика как философская наука. (Университетский курс лекций). – СПб., 1997. С. 479-484, 496-510.

Смирнов И. П. Мегаистория: к исторической типологии культуры. – М., 2000. С. 11-20.

Теория литературы: в 2-х т. Т.1 / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М., 2004. С. 92-104.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. С. 270-281.

Тюпа В. И. Постсимволизм. (Теоретические очерки русской поэзии XX века). – Самара, 1998.

Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 2004. Глава 6.

Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999. С. 18-37.

Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Под ред. П. А. Гринцера. – М., 1994. С. 3-38.

III. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ

На практических занятиях студент должен научиться применять теоретические знания и овладевать навыками анализа литературного произведения. Каждое практическое задание сосредоточено на одной теоретической проблеме и дает план анализа произведения в соответствии с этой проблемой. В ходе работы у студента должно складываться представление о конкретной методике анализа художественного произведения, соответствующей присущим именно данному произведению (или данному типу произведения) родовым, жанровым, стилевым особенностям.

Готовясь к занятию, студент должен изучить соответствующий раздел учебника и соответствующую лекционную тему. Затем следует тщательно прочесть художественный текст, сделать необходимые заметки, выписки, комментарии. (Анализ значительно обогащается, если студент знает творческую историю произведения, время и причины создания, работу автора над вариантами). В тетради для практических занятий надо сделать краткую запись материалов в соответствии с планом. В итоге домашней подготовки студент должен быть готов дать развернутый ответ на каждый вопрос: теоретическую посылку, подтверждающий ее анализ текста, вывод. В ходе занятий эти рассуждения будут дополняться, и их надо будет также заносить в тетрадь. Удобнее всего дополнения делать рядом с домашним заданием. Поэтому рекомендуется страницу в тетради делить на две половины: в одной половине — домашние записи, в другой — дополнения и уточнения, вносимые на занятии. (Из указанных восьми вариантов студент-заочник получит четыре задания).

Задание № 1.

Проблема специфики содержания искусства в книге Е. Г. Эткинда «Проза о стихах» (Обучение приемом работы с научной литературой)

Задание. Сделать цитатно-тезисный конспект фрагментов «Принцип неопределенности» и «Вверх по лестнице смыслов» из главы I-й книги Е.Г. Эткинда «Проза о стихах» (СПб., 2001. С. 44-52).

Вопросы:

1. *«Принцип неопределенности»:*
 - а) Как автор доказывает неопределенность субъекта в лирике? Какие признаки субъекта отсутствуют у лирического героя, а какие качества ему присущи?
 - б) С какой целью и по каким параметрам сопоставляются письмо А. С. Пушкина к А. П. Керн и стихотворение «Я помню чудное мгновенье»?
 - в) Какие из сделанных ранее наблюдений подтверждает анализ стихотворений Ахматовой, какую новую мысль он вводит?
2. *«Вверх по лестнице смыслов»:*
 - а) Почему многозначность содержания стихотворения прямо связана с принципом неопределенности?
 - б) Кратко сформулируйте суть четырех ступеней смысла, выявленных автором в стихотворении А. Фета
 - непосредственное житейское содержание
 - метафорический смысл
 - глубинные архетипы
 - психологический символизм
 - в) Каким образом соотносятся эти уровни?
3. Сделайте выводы о специфике художественного содержания.
4. Какие продуктивные приемы анализа использовал Е. Г. Эткинд?

Задание № 2.

Художественный образ в стихотворении А. С. Пушкина «Вновь я посетил...»

1. Общее понятие о художественном образе.
2. Проблема автора и лирического героя. Как соотносятся в стихотворении биографический автор и лирический герой?

3. Последовательно проследите за развитием художественной идеи стихотворения через анализ настроения лирического героя:

а) Каково настроение лирического героя в начале стихотворения, как оно выражается?

б) Каково эмоциональное наполнение пейзажа в стихотворении? (Сравнить с пейзажем в стихотворении «Деревня»).

в) Какова взаимосвязь между настроением лирического героя и образом природы?

г) Сравните душевное состояние лирического героя в начале и конце стихотворения.

4. Сделайте вывод о главной мысли стихотворения, о его философской концепции.

Литература

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. – М., 1962. С. 256, 263 (Письма к Н. Н. Пушкиной от 25 сентября 1835 г. и к П. В. Нащокину от 10 января 1836 г.).

Городецкий Б. Л. Лирика Пушкина. – М., 1962. С. 288, 411, 431.

Левкович Я. Л. «Вновь я посетил...» // Стихотворения Пушкина 1820-30-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика. – Л., 1974. С. 306-322.

Степанов Я., Гинзбург Л. «Вновь я посетил...» // Пушкин в школе. – М., 1978. С. 68-75.

Задание № 3.

Идейный пафос стихотворения

Н. А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда»

1. Жизненный конфликт, положенный в основу стихотворения. Факт и его обобщение.

2. Выделите в стихотворении основные части, характеризующие этапы лирического переживания.

3. Проанализируйте развитие темы, проблемы и идей в каждой из частей:

а) какие общественные явления отображены в данных образах?

б) каково эстетическое отношение автора к этим явлениям, как оно выражено?

в) как соотносятся между собой образы внутри каждой из частей и каков смысл этих соотношений?

4. Сопоставьте развитие содержания в каждой из частей: что в них повторяется и что изменяется?

5. Сделайте вывод об идейном пафосе стихотворения.

Литература

Паняева А. Я. Воспоминания. – М., 1948. С. 216-217; М., 1986. С. 207-208.

Евгеньев-Максимов В. Е. Творческий путь Н. А. Некрасова. – М.; Л., 1953. С. 104-108.

Чуковский К. Мастерство Некрасова. 3-е изд. – М., 1971. С. 139-142.

Скатов Н. Н. «Ты проснешься ль, исполненный сил?..» // Скатов Н. Н. «Я лиру посвятил народу своему». – М., 1985. С. 73-87.

Корман Б. О. Лирика Некрасова. 2-е изд. – Ижевск, 1978. С. 170-174.

Задание № 4.

Особенности поэтического языка стихотворения В. В. Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче»

1. Суждения В. В. Маяковского о поэтическом языке (по статье «Как делать стихи»).

2. Охарактеризуйте лексический состав стихотворения. Определите характер и эстетическую функцию просторечий, неологизмов, вульгаризмов.

3. Какова роль специальных выразительных средств языка (гипербол, метафор, эпитетов) в передаче отношений между лирическим героем и Солнцем?

4. Выделите и охарактеризуйте черты поэтического синтаксиса в стихотворении.

5. Сделайте вывод об отношении между поэтическим языком стихотворения и заключенной в нем концепцией поэтического творчества.

Литература

Маяковский В. Как делать стихи // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. – М., 1959. С. 81-115.

Паперный З. О мастерстве Маяковского. 2-е изд. – М., 1957. Гл. 2.

Харджиев Я., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. – М., 1970. Гл. Маяковский о языке. С. 244-255.

Петросов К. Г. Творчество В. В. Маяковского. – М., 1985. Гл. 3. Маяковский о назначении поэта и поэзии.

Лейдерман Н. Л. Фрагмент из очерка «Энергия и инерция бунта: воля и судьба лирического героя В. Маяковского» // Лейдерман Н. Л. Русская литературная классика XX века. – Екатеринбург, 1996. С. 33-53.

Михайлов Ал. Точка пули в конце: Жизнь Маяковского. – М., 1993.

Карпов А. С. Маяковский-лирик: Кн. для учителя. – М., 1988.

Задание № 5.

Стиховая форма

1. В чем состоит отличие стиховой речи от прозаической?

2. Подберите и проанализируйте образцы стихотворений, выдержанных в системе устного народного стиха, силлабической, силлабо-тонической и тонической системах (1-2 образца).

3. Подобрать и проанализировать по 1-2 образца всех размеров силлабо-тоники.

4. На тех же образцах показать различные виды рифмовки.

5. Понятие о строфе. Сделать анализ структуры одного из сонетов Петрарки и «онегинской строфы».

Литература

Эткинд Е. Г. Разговор о стихах. – Л., 1970. Гл. I. Слово в стихе. Гл. 2. Ритм.

Тимофеев Л. И. Слово в стихе. – М., 1987. Гл. 3. Стих и звук.

Кожин В. В. Стихи и поэзия. – М., 1980. Гл. 2. Что такое стих; Гл. 3. Строение стиха.

Дрыжакова Е. Н. В волшебном мире поэзии. – М., 1978. Гл. «Из истории русских ритмических систем».

Задание № 6.

Ритмико-мелодическая организация стихотворения

А. А. Блока «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...»

1. Сделайте графическую запись стихотворения, отметьте ударные и безударные слоги. Проведите анализ ритмического рисунка стихотворения:

а) определите размер (метр);

б) установите расположение пиррихий и определите их роль в создании определенной интонации;

в) подсчитайте число стоп в стихах, какой эстетический смысл в разностопности стихов?

г) проанализируйте внутренние паузы, концевые паузы и переносы, определите их значение в создании поэтической интонации;

д) из наблюдений над рифмами сделайте вывод об их интонационной направленности.

2. Исследуйте звуковую организацию стихотворения:

а) проанализируйте состав сильных звуков;

б) выделите характерные для стихотворения звуковые сочетания и повторы (аллитерации и ассонансы);

в) сделайте вывод о мелодике стихотворения.

3. Какова связь между ритмико-мелодической организацией стихотворения и предметно-образным миром, отображенным в стихотворении?

4. Сделайте вывод о значении ритмико-мелодической структуры в выражении идейно-эстетической концепции стихотворения.

Литература

Колобаева Л. А. Встреча времен (художественное время в цикле «Родина» А. Блока) // Филол. науки. 1975. № 4.

Исупов К. Г. Русская эстетика истории. — СПб., 1992. С. 68-77.

Пайман А. История русского символизма. — М., 1998. С. 286-291.

Дополнительная литература

Крук И. Т. Поэзия Александра Блока. — М., 1970. С. 149-151, 156-166.

Соловьев Б. Поэт и его подвиг. 4-е изд. — М., 1980. Гл. «Роковая, родная страна». С. 448-461.

Горелов А. Гроза над соловьиным садом. — М., 1977. Гл. «Это все — о России». С. 363-373.

Задание № 7.

Субъектная организация рассказа А. П. Чехова «Душечка»

1. Основные типы субъектной организации литературного произведения, их эстетические возможности.

2. Проанализируйте речь Кукина, Пустовалова, Смирнина: как она характеризует каждого из них? Как авторское отношение к этим персонажам проявляется в формах речи самих персонажей?

3. Проанализируйте речь Оленьки, как она характеризует героиню рассказа?

4. Проанализируйте речь безличного повествователя, как соотносятся в ней «зона автора» с «зонами героев»?

5. Сделайте общий вывод об эстетической концепции рассказа.

Литература

Паперный З. Записные книжки Чехова. — М., 1976. Гл. «Душа и душечка». С. 290-312.

Мелкова А. С. Творческая судьба рассказа «Душечка» // В творческой лаборатории Чехова. — М., 1974. С. 87-96.

Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. — Екатеринбург, 1998. С. 109-121.

Фортуатов Н. Н. Архитектоника чеховской новеллы. — Горький, 1975. С. 89-95.

Задание № 8.

Пространство и время в рассказе А. П. Чехова «Крыжовник»

1. Охарактеризуйте субъектную организацию рассказа, определите ее художественную функцию.

2. В чем состоит идейно-эстетический смысл обрамления: пейзажа, интерьера, образов Алехина и Буркина?

3. Проанализируйте сюжет истории, рассказанной Иваном Ивановичем:

- а) основной конфликт;
- б) элементы сюжета, их взаимосвязь;
- в) внесюжетные элементы (лирические отступления, вводные эпизоды), их эстетическая функция.

4. Соотнесите обрамление с рассказом Ивана Ивановича и сделайте общий вывод: какая концепция действительности воплощена в рассказе «Крыжовник»?

Литература

Паперный З. А. П. Чехов. 2-е изд. – М., 1960. С. 234-238.

Семанова М. Л. Чехов-художник. – М., 1976. Гл. 7. Автор — рассказчик — слушатели. С. 144-152.

Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. – М., 1986. Гл. 3. Внешний мир. С. 141-158.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. – Л., 1987.

Кубасов А. В. Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра. – Свердловск, 1990. Гл. 3. Мир и время.

Полоцкая Э. А. А. П. Чехов // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. – М., 2000. Гл. Расчет на читателя. С. 46-425.

IV. ЗАДАНИЯ ПО САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ

1. Составить цитатно-тезисные конспекты научных работ, указанных для обязательного ознакомления.

2. Подобрать примеры лексических и специальных выразительных средств художественной речи.

3. Подобрать примеры текстов с основными системами русского стихосложения и стиховыми размерами, уметь объяснить своеобразие каждой из систем стихосложения и каждого размера.

4. Выучить определения основных теоретических понятий, уметь объяснить их.

V. В ПОМОЩЬ СТУДЕНТУ-ЗАОЧНИКУ

ЗАДАНИЯ ПО ТЕМАМ, ВЫНЕСЕННЫМ НА САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ

Пафос искусства

1. Ознакомиться с изложением данной темы в учебниках:

Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова. 2-е изд. – М., 1983. Гл. IV-V. С. 60-98.

Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 1999. Разд. «Типы авторской эмоциональности», «Литературные иерархии и репутации». С. 68-78, 122-142.

2. Ответить на следующие вопросы:

- Как определял пафос В. Г. Белинский?
- Что такое пафос произведения, каковы его факторы и носители?
- Как соотносятся в искусстве вечное и конкретно-историческое, общечеловеческое и социальное?
- В чем заключается народность художественного произведения? Как соотносятся народность и общедоступность, народность и популярность, народность и этнографизм?
- Сохранили ли свою актуальность понятия классовости и партийности искусства?
- Что такое массовая литература, элитарное искусство, литературная классика?

3. Охарактеризуйте художественный пафос в выбранном для примера произведении.

Литературное произведение как идейно-эстетическое целое

1. Сделайте конспекты следующих работ:

Лихачев Д. С. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8.

Лейдерман Н. Л. Литературное произведение // Практикум по жанровому анализу литературного произведения. – Екатеринбург, 2000. С. 5-16.

Гиришман М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. – М., 1991. С. 13-55. Или: *Тюпа В. И.* Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). – М., 2001. С. 37-47, 98-112.

2. Ответить на вопросы:

- Как соотносятся художественное произведение и текст?
- Что означает понятие «внутренний мир художественного произведения», каковы свойства и составные элементы художественной реальности?
- Каковы основные способы создания в ограниченном тексте образа мира («сокращенной Вселенной»)? Приведите примеры.
- Из каких структурных уровней и подсистем состоит художественное произведение? Соотнесите эти уровни со сторонами искусства.

Художественная речь

1. Пользуясь учебником «Введение в литературоведение» (под ред. Г. Н. Пospelова. – М., 1983. Гл. 13-16) и справочной литературой (ЛЭС, «Поэтический словарь» А. Квятковского и др.), выпишите и выучите определения лексических (синонимы, антонимы, архаизмы, неологизмы и др.) и специальных (эпитет, сравнение, метафора и т.д.) выразительных средств.

2. Подберите примеры каждого выразительного средства.

3. Ответьте на вопрос: в чем заключается различие между речью разговорной, научной, деловой и речью художественной?

Литература:

Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова. – М., 1983. Гл. 13-16.

Винокур Г. О. Об изучении языка литературного произведения. – М., 1991. С. 24-31, 32-61.

Дополнительная литература:

Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963. С. 119-129, 138-159.

Эткинд Е. Г. Проза о стихах. – СПб., 2001. С. 89-129.

Историко-литературные системы

1. Опираясь на указанную литературу, ответить на вопросы:

— Существует ли художественный прогресс? Проанализируйте аргументы полемизирующих сторон.

— Какие историко-литературные системы называются диахронными, а какие — синхронными?

— Что такое литературное направление, художественное течение, жанрово-стилевая тенденция?

— В чем заключаются коренные различия между классическим и неклассическим (модернистским) типами художественного освоения мира?

2. Охарактеризуйте следующие литературные направления: классицизм, романтизм, реализм, модернизм (авангардизм). Подберите примеры.

Литература:

Бушмин А. С. О специфике прогресса в литературе // Русская литература. 1976. № 3. Или: Бушмин А. С. О специфике прогресса в литературе // О прогрессе в литературе / Под ред. А. С. Бушмина. – Л., 1977. С. 3-49.

Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // О прогрессе в литературе. – Л., 1977. С. 50-77.

Лейдерман Н. Л. Теория литературы в старших классах // Филологический класс. 1998-99. № 3. С. 35-39. *Или:* Об изучении теории литературы в старших классах // Литература в школе. 2000. № 5. С. 104-111.

Дополнительная литература:

Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург, 1999. С. 18-37.

Каган М. С. Эстетика как философская наука. – СПб., 1997. Лекции 29 и 30.

Смирнов И. П. Мегаистория: К исторической типологии культуры. – М., 2000. С. 11-77.

Тюпа В. И. Постсимволизм. (Теоретические очерки русской поэзии XX века). – Самара, 1998.

Хализов В. Е. Теория литературы. – М., 1999. Гл. 6.

КОНТРОЛЬНЫЕ РАБОТЫ

1. Темы контрольных работ студенты получают во время первой учебной (установочной) сессии по сборнику: *Анненкова Е. И., Котельникова В. А., Ляпина Л. Е.* «Контрольные работы по курсу «Введение в литературоведение» (М., 1985). Получив от преподавателя тему, студент должен внимательно ознакомиться с указаниями к выполнению контрольных работ (с. 4-5), с общими методическими указаниями к разделу, в который входит тема, точно переписать формулировку своей темы и записать задание и список литературы.

2. Выполнение контрольной работы рекомендуем вести в следующем порядке:

— изучить по учебнику и лекциям соответствующий теоретический раздел;

— ознакомиться с историей создания произведения (по критической литературе), сделать необходимые выписки;

— провести тщательное изучение текста: отметить места, соответствующие заданным вопросам, выписать (удобнее на отдельные листки) соответствующие фрагменты и сделать к ним комментарии;

— провести классификацию собранного материала и продумать план изложения своих наблюдений, доказательств, выводов;

— всю работу излагать в виде сочинения по заранее составленному плану. План должен состоять из теоретического введения, главной части и выводов об идейно-эстетических функциях изученных особенностей произведения.

Рекомендуем студентам обсудить на консультации с преподавателем предварительные результаты своей работы (собранный и упорядоченный материал, черновик).

3. При оформлении работы следует указать формулировку темы, обязательно записать план изложения, при цитировании литературных источников давать сноски с правильным указанием всех выходных данных (автор, название работы, место издания, год, страницы), в конце сочинения должен быть список использованной литературы (см. образец: «Темы контрольных работ», с. 5). Все страницы работы должны иметь поля и быть пронумерованы.

4. Контрольная работа должна носить самостоятельный характер. Критическую литературу надо использовать со вспомогательной целью: для выяснения теоретических и историко-литературных вопросов. Собственно же анализ текста должен быть вполне самостоятельно выполнен и строго отвечать теме. В том случае, если студент цитирует фрагмент из критической литературы, он должен его прокомментировать, подтвердить или опровергнуть собственным анализом текста.

5. При написании работы надо строго следить за тем, чтобы все ее части соответствовали теме, не носили отвлеченный характер (особенно вступление и заключение), чтобы при анализе художественных форм не сбиваться на перечисление «приемов», а стремиться к выяснению их содержательности, их эстетического смысла.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО КОНСПЕКТИРОВАНИЮ

Конспектирование теоретической и критической литературы

Конспектирование — неотъемлемая часть профессиональной подготовки студента-филолога. Знакомство с лучшими работами выдающихся эстетиков и теоретиков литературы позволяет уяснить сложные проблемы литературоведения, прививает умение пользоваться языком филологических исследований, формирует дисциплину и логику научной мысли.

Конспект представляет собой сжатое изложение содержания изучаемой работы. Нужно четко представить цель обращения к работе и конкретный аспект рассмотрения (каждая научная работа рекомендована в *связи с конкретной темой* лекционного курса). Наиболее эффективен тезисно-цитатный конспект.

Последовательность работы: сначала прочитывается весь материал, при этом отмечается каждый законченный этап рассуждения исследователя. Затем составляется план (выделяется главная мысль в отмеченных частях). Сами мысли излагаются в виде тезисов (самостоятельно сформулированные читателем сжатые выводы о содержании каждой части). Тезисы обычно сопровождаются цитатами из текста изучаемой работы, которые следует закавычить (отделить от собственных тезисов) и указать страницу издания.

Полезно оставить широкие поля, на которых делаются заметки и примечания. На полях можно указывать те теоретические понятия в современном их понимании, к трактовке которых подводит выбранный фрагмент из конспектируемой статьи, а также самостоятельно подобранные примеры из художественных произведений, иллюстрирующие теоретическое положение. Конспект обязательно снабжается указанием выходных данных источника.

Примерное начало конспекта работы М. Бахтина к теме «Художественное пространство и время»:

Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. С. 234-236, 391-408.

ПЛАН	ТЕЗИСЫ	ЦИТАТЫ	ПРИМЕЧАНИЯ
Определение понятия «Хронотоп»	Это формально-содержательная категория литературы, выражает неразрывность пространства и времени.	«Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно осмысленных в литературе, мы будем называть хронотопом» (234).	Хронотоп — подсистема внутренней формы произведения (художественного мира).
Механизм слияния времени с пространством	Время становится четвертым измерением пространства, т.е. воплощается в наглядных образах. Пространство же обретает текучесть времени: события развертываются в сюжете.	«Время <...> сгущается, уплотняется, становится художественно-зримыми; пространство же интенсифицируется... Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем».	Пример: экспозиция в рассказе Л. Андреева «Петька на даче»: монотонное, однообразное течение времени (безвремеье) и замкнутое, темное, безысходное пространство парикмахерской.
Хронотоп и жанр	Хронотоп — важнейший носитель жанра. Ведущее начало в хронотопе — время.	«Хронотоп в литературе имеет жанровое значение». Образ человека — «всегда существенно хронотопичен» (235).	Время — ведущее начало, так как литература — временный вид искусства; см. об этом Лессинг. Завязка в рассказе Андреева — в яркий миг превративший безвремеье; меняется и

			пространство — открытый, живой мир природы.
--	--	--	---

VI. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ МИНИМУМ

Раздел 1. Литература и действительность

АКСИОЛОГИЯ — философское исследование природы ценностей.

АССОЦИАЦИЯ — связь между элементами психики (прежде всего — представлениями), благодаря которой появление одного элемента в определенных условиях вызывает другой, с ним связанный. В литературном произведении ассоциация соотносит (связывает) разные значения, заключенные в элементе текста.

ВЫРАЖЕНИЕ — раскрытие сущности явления через передачу впечатления от него, эмоциональной реакции воспринимающего субъекта. Эстетическая функция выражения — «заразить» читателя эмоциональным отношением к художественному объекту.

ГЕДОНИЗМ — принцип определения добра через наслаждение.

ГЕРМЕНЕВТИКА — теория истолкования (интерпретации) текста и наука о понимании смысла.

ГНОСЕОЛОГИЯ — учение о познании, исследует исходные и всеобщие основания познавательного отношения человека к миру.

ИДЕЙНОСТЬ искусства — социальная и политическая значимость темы, общественная направленность или идеологическая тенденциозность идеи произведения.

ИДЕЯ — эмоционально-образное решение, осмысление проблемы, поднятой в произведении; ср.: идейный пафос.

ИЗОБРАЖЕНИЕ — конкретизирующее воплощение предметного, чувственно воспринимаемого мира в объеме, цвете, звуке, пластике. Словесное изображение никогда не является фотографической копией объекта, оно всегда более или менее фрагментарно и зыбко, предполагает активность воображения читателя.

ИЗОМОРФИЗМ — подобие.

КАТАРСИС — (греч. katharsis — очищение), «очищение путем сострадания и страха» (Аристотель) — связанное с наслаждением очищение души, духовное озарение, пережитое под воздействием произведения искусства.

КОНТЕКСТ — речевое или ситуативное окружение литературного произведения или его части, в пределах которого наиболее точно выявляется смысл и значение отдельного слова, фразы, образа.

КОНФЛИКТ — столкновение противоположных сил, сторон, тенденций, в процессе развития которого происходит разрешение проблемы.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА — та часть художественной литературы, которая интересна и авторитетна для ряда поколений и составляет «золотой фонд» литературы.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА — популярные произведения, рассчитанные на невзыскательного, мало приобщенного к культуре читателя.

НАРОДНОСТЬ — категория пафоса; характеризует меру глубины и адекватности отражения в художественном произведении облика и мирозерца-

ния народа, «духа народного». «Народность обнаруживается в постановке писателем проблем общенародной в освещении их в интересах народа, в изображении человека, способствующем духовному росту народа, и в демократичности формы, обеспечивающей восприятие произведения народными массами» (Л. Тимофеев).

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — особая, присущая только искусству форма обобщения действительности, постигающая сущность явлений в свете эстетического идеала и выражающаяся в индивидуальной конкретно-чувственной форме.

ОНТОЛОГИЯ — учение о бытии, система представлений о его фундаментальных законах.

ПАФОС — характеризует эмоциональную сущность художественной идеи, проникающую все элементы произведения.

ПРОБЛЕМА — вопрос, всегда носящий «человековедческий» характер, который ставится и решается в произведении.

СОДЕРЖАНИЕ — философская категория, обозначающая состав всех элементов объекта, единство его свойств, внутренних процессов.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В ИСКУССТВЕ — относительные, тесно взаимосвязанные понятия. К содержанию относят темы, проблемы, конфликты, идеи-то, что составляет концептуальный уровень произведения. Форма произведения складывается из двух подуровней: внутренняя форма (субъектная и пространственно-временная организация художественного мира) и внешняя форма (речевая, интонационно-ритмическая организация текста).

ТЕМА — круг событий, положенный в основу произведения; жизненный материал, взятый художником для изображения.

ФОРМА — философская категория, обозначающая способ внешнего выражения содержания, тип и структура содержания.

ЭЛИТАРНАЯ ЛИТЕРАТУРА — произведения, рассчитанные на небольшую, наиболее культурную, взыскательную и искушенную часть публики.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ — один из способов ценностного освоения действительности в свете идеала универсальной гармонизации отношений между человеком и миром (природой, другим человеком, обществом), определяемых критериями красоты. Высшим критерием универсальной гармонизации отношений между человеком и миром является категория прекрасного (эстетического идеала), другие эстетические категории (возвышенное и низменное, трагическое и комическое, безобразное) определяют степень гармонизации отношений между человеком и миром в соотнесении с эстетическим идеалом.

Раздел 2. Литературное произведение

АВТОР — создатель литературного произведения, налагающий свой персональный отпечаток на его художественный мир, единый организационный центр всего произведения. Вместе с тем автор-творец внеположен своему произведению, ни один из компонентов которого не может быть непосредственно возведен к личности художника. Автор-повествователь — косвенная форма присутствия автора-сочинителя «внутри» произведения. Под «голосом»

автора подразумевают личный источник тех слоев художественной речи, какие нельзя приписать ни героям, ни вымышленному рассказчику.

АКЦЕНТНЫЙ СТИХ — разновидность тонического стиха, когда между ударными слогами может быть более 4-х безударных слогов.

АЛЛЕГОРИЯ — иносказание; изображение отвлеченной идеи посредством конкретного образа. В отличие от символа, аллегория однозначна (белый голубь = мир, весы = правосудие).

АЛЛИТЕРАЦИЯ — повторение согласных звуков в стихе с целью усиления выразительности.

АЛЛЮЗИЯ — намек на поэтический, исторический или литературный общеизвестный факт.

АМФИБРАХИЙ — трехсложная стопа с ударением на втором слоге (V \bar{L} V).

АНАКРУЗА — безударные слоги в начале стиха до первого ударного слога.

АНАПЕСТ — трехсложная стопа с ударением на третьем слоге (VV \bar{L}).

АНАФОРА — единоначатие; повторение одинаковых (или сродных) элементов в начале смежных стихов или строф; может быть звуковая, лексическая, синтаксическая анафора.

АНАХРОНИЯ — нарушение прямой временной последовательности событий.

АРХИТЕКТОНИКА — внешнее построение литературного произведения как единого целого, взаимосвязь и соотношение составляющих его частей, пространство текста, соотношение словесных масс (заглавие, пролог, части или главы, послесловие).

АССОНАНС — повторение гласных звуков (в сильных позициях).

БЕЗЛИЧНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ — тип субъектной организации, при котором повествователь вынесен за пределы художественного мира произведения.

БЕЛЫЙ СТИХ — безрифменный стих.

ВВОДНЫЕ ЭПИЗОДЫ — средства, при помощи которых в движение сюжета вводятся факты, события — по аналогии или контрасту.

ВЕРЛИБР — «свободный стих», освобожденный от закономерного чередования ударения, от уравнивания слогов или ударений в стихе, а также от рифмы, но сохраняющий ритмичность благодаря таким ритмообразующим элементам, как однотипности синтаксических конструкций и концевые паузы.

ВНУТРЕННЯЯ РИФМА — регулярное созвучие слов внутри строки.

ГИПЕРБОЛА — образное преувеличение.

ДАКТИЛЬ — трехсложная стопа с ударением на первом слоге (\bar{L} VV).

ДВУГОЛОСООЕ СЛОВО — слово, принадлежащее одновременно двум субъектам, по-разному ими осознаваемое и переживаемое.

ДЕТАЛЬ — выразительная подробность в произведении, несущая значительную эмоционально-смысловую нагрузку; чаще всего часть от целого, выражающая эстетическую суть целого.

ДИСКУРС — некая лингвистическая общность, данная после языка, но до высказывания (Цв. Тодоров); под дискурсом понимают специфический способ или правила организации речевой деятельности. Может быть научный, обиходно-практический, деловой, художественный дискурс.

ДОЛЬНИК — разновидность стиха, находящегося на грани между силлабо-тоникой и тоникой: здесь нарушение равномерного чередования ударных

и безударных слогов осуществляется в узком пределе — безударный интервал колеблется от 0 до 2 слогов.

ДОМИНАНТА — тот компонент произведения, который определяет отношение всех прочих компонентов между собой (Я. Мукаржовский); фокусирующий компонент произведения, который управляет, определяет и трансформирует остальные компоненты, обеспечивая интегрированность и специфичность всей художественной структуры (Р. Якобсон).

ДРАМА — род литературы, основным содержанием которого является эстетическое освоение борьбы, столкновения между субъективной волей человека и объективным ходом жизни.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ — присутствие в произведении текстов предшествующей и окружающей культур (в виде цитат, реминисценций, формул, фрагментов социальных идиом, ритмических структур и т.п.).

ИНТОНАЦИЯ — смысловая мелодия стиха; шире — невербальное средство общения, представляющее собой совокупность выразительных изменений темпа, тембра, высоты, силы звучания речи, целью которой является передача эмоционального смысла текста (Ю.Б. Боров, Т.Я. Радионова).

ИРОНИЯ (антифразис) — насмешливое или лукавое иносказание, когда слово в контексте приобретает значение, противоположное буквальному смыслу.

КАЛАМБУР — игра слов; использование многозначности (полисемии), омонимии или звукового сходства для достижения комического эффекта.

КАТАХРЕЗА — сочетание противоречивых, но не контрастных слов, понятий, выражений, вопреки их буквальному выражению; часто — в обиходной практике: «красные чернила» (черное стало красным), «путешествовать по морям» («путешествовать» — идти пешком). Катахреза в символистской поэзии, напротив, слишком сложная, непривычная, диссонирующая, непонятная метафора: «Над бездонным провалом в вечность, / Задыхаясь, летит рысак» (А. Блок).

КАТРЕН — четверостишие в составе сонета.

КЛАУЗУЛА — группа заключительных слогов в стихе, начиная с последнего, ударного слога; могут быть: односложная, мужская клаузула; двухсложная, женская; трехсложная — дактилическая; четырехсложная — гипердактилическая.

КОМПОЗИЦИЯ — расположение и соотношенность компонентов художественной формы; последовательность введения изображаемого в текст; напр.: фабула — композиция сюжета. Основная единица композиции — отрезок текста, в пределах которого сохраняется одна точка зрения (один субъект созерцания) или один способ изображения (повествование, описание, диалог, лирическое отступление и т.д.).

КОНТЕКСТ — речевое или ситуативное окружение литературного произведения или его части, в пределах которого наиболее точно выявляется смысл отдельного образа.

ЛЕЙТМОТИВ — образ (мотив), несколько раз повторяющийся в произведении, выступая каждый раз в новом варианте, в новых очертаниях, в новом контексте.

ЛИРИКА — род литературы, основным содержанием которого является эстетическое освоение внутренней, субъективной, душевной жизни человека.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ — главный субъект лирического переживания, художественный «двойник» автора, лирический герой не тождествен автору

биографическому — по отношению к лирическому герою автор выступает как прототип по отношению к типу. Из совокупности стихотворений л.г. вырастает как достаточно определенное лицо, с особенностями судьбы, характера, внешнего облика (в отличие от лирического субъекта отдельного стихотворения, обычно такой определенности лишенного), как образ — его жизненному прототипу.

ЛИТОТА — образное преуменьшение.

ЛИЧНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ — тип субъектной организации, когда повествователь персонифицирован в художественном мире произведения (в качестве лирического героя или героя-рассказчика).

МЕТАФОРА — скрытое сравнение; перенос признака с одного явления на другое по сходству («Жизни гибельный пожар»).

МЕТОНИМИЯ — вид тропа; перенос признака с предмета на предмет осуществляется на основе пространственной смежности или причинной связи («Читал охотно Апулея»).

МЕТР и **РИТМ** — идеальная схема расположения ударных и безударных слогов в стихе и реальное звучание стихотворной речи.

МИР ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (образ мира, внутренний мир художественного произведения) — особая художественная система, в которой из ограниченного числа элементов формируется целостный образ мира, «сокращенная Вселенная».

МОТИВ — повторяющийся компонент произведения, обладающий повышенной значимостью.

НАРРАТОЛОГИЯ — теория повествования, опирающаяся на коммуникативное понимание природы литературы (автор — текст — читатель), выявляет формальные проявления писателя и читателя внутри художественного произведения, анализирует проблемы восприятия и интертекстуальности художественного текста. Нарратологи опираются на универсальные модели повествовательных текстов, выявленные структуралистами (например, грамматика рассказа), не пытаются преодолеть структуралистское представление о замкнутости и автономности литературного текста.

НАЧАЛЬНАЯ РИФМА — созвучие начал строк.

НЕТОЧНЫЕ РИФМЫ — наиболее распространенные формы: **АССОНАНС** — совпадение ударных гласных при различии некоторых заударных согласных («малина — манила», «верст — мост») и **КОНСОНАНС** — совпадение ударных гласных при совпадении заударных согласных («залатай — золотой», «весел — чисел»).

ОКСЮМОРОН — сочетание контрастных по значению слов, создающих новое представление («Живые мощи»).

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ — вид метафоры; перенос признаков живого существа на явления природы и понятия (антропоморфизм) («Угрюмый дождь сколил глаза»).

ПАРОДИЯ — перелицовка, юмористическое или ироническое осмеяние предшествующих литературных явлений.

ПЕЙЗАЖ — описание внешнего по отношению к человеку мира.

ПЕРИПЕТИЯ — внезапные и резкие сдвиги в судьбах персонажей.

ПЕРИФРАЗ — замена слова описательным оборотом речи (развернутая метонимия).

ПИРРИХИЙ — стопа из двух безударных слогов.

ПОДРАЖАНИЕ — воспроизведение автором некоего литературного образа.

ПОДТЕКСТ — неявный смысл, не совпадающий с прямым смыслом текста; формируется посредством «рассредоточенного, дистанцированного повтора, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, глубокий смысл» (Т. Сильман), а также с помощью лейтмотивов, умолчаний, иронии.

ПОРТРЕТ — изображение внешности героя (черт лица, фигуры, позы, мимики, жеста, одежды) как одно из средств его характеристики.

ПРИБЛИЗИТЕЛЬНЫЕ РИФМЫ — рифмы с отклонениями от буквальных совпадений в звучании (когда под ударением находятся «и» и «ы»: «жизни — отчизны»; отсечение в женском и дактилическом окончании конечного «j»: «гений — тени», не различаются конечные звуки «г» и «х»: «дух — друг»).

ПРОСПЕКЦИЯ — взгляд в будущее, опережение событий.

ПЭОН — в древнегреческом стихосложении стопа из четырех слогов, один из которых долгий; в русской поэзии — сочетание ямба и хоря с пиррихием: пэон первый (—VVVV), пэон второй (V—VV), пэон третий (VV—V), пэон четвертый (VVV—).

РАЗНОРЕЧИЕ — различные манеры (способы, формы) мышления и говорения, запечатленные в произведении.

РАССЕЯННОЕ РАЗНОРЕЧИЕ — форма субъектной организации, представляющая собой включение в зону речи безличного повествования осколков фраз, характерных выражений, присущих персонажу.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ — черты в произведении, наводящие на воспоминание о другом произведении; нередко — невольное воспроизведение автором чужих образов и ритмических ходов.

РЕТРОСПЕКЦИЯ — сдвиг событий в прошлое.

РЕЧЕВАЯ ЗОНА — район действия голоса.

РЕЧЕВАЯ ЗОНА ГЕРОЯ — складывается из прямых речей героя, из различных форм косвенной передачи речи героя, из вторжения в авторскую зону осколков фраз, характерных словечек и эмоциональных акцентов, свойственных герою.

РИТМ — равномерный повтор однородных единиц поэтической речи.

РИФМА — звуковой повтор, несущий организационную функцию в метрической композиции стиха.

РОЛЕВОЙ ГЕРОЙ — субъект лирического переживания, выступающий «другим» по отношению к автору («Косарь», «Пахарь» Кольцова, «Катерина», «Калистрат» Некрасова). «Ролевой» герой обладает резко характерной речевой манерой, своеобразие которой выступает на фоне литературной нормы и позволяет соотносить образ «я» с определенной социально-бытовой и культурно-исторической средой.

СВЕРХТЕКСТ — ряд «сигналов», связывающих произведение с внетекстовой действительностью, подключающих к художественному миру произведения историко-культурный опыт читателя.

СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ — система книжного стиха, в котором ритм основан на равном количестве слогов в рифмующихся строках. Суще-

ствовала на Руси в XVI-XVII вв. Вирша — двестише, скрепленное женской рифмой.

СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ — слогуударное стихосложение; фактор ритма — равномерное чередование ударных и безударных слогов в стихе.

СИНЕКДОХА — вид метонимии; в основе лежат отношения количества: целое вместо части и наоборот, большее вместо меньшего и наоборот, единственное число вместо множественного и наоборот («И слышно было до рассвета, / Как ликовал француз»).

СИСТЕМА ХАРАКТЕРОВ — форма отражения социальных связей человека.

СКАЗОВОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ (СКАЗ) — особый тип повествования, ориентированный на живую, резко отличную от авторской, монологическую речь рассказчика (часто персонифицированного), вышедшего из экзотической для читателя (бытовой, национальной, социальной) среды.

СПОНДЕЙ — стопа из двух ударных слогов.

СРАВНЕНИЕ — образное выражение, построенное на сопоставлении двух явлений, обладающих общим признаком, за счет которого усиливается значение первого явления («Анчар, как грозный часовой...»).

СТИЛИЗАЦИЯ — намеренная и явная ориентация автора на ранее бытовавший в художественной словесности стиль, его имитация.

СТИХОВОЙ ПЕРЕНОС — (фр. enjambement) интонационное несовпадение ритмической и синтаксической единицы, напр., несовпадение конца предложения с концом строки.

СТОПА — сочетание одного ударного и одного или двух безударных слогов; основная ритмическая единица в силлабо-тоническом стихе.

СТРОФА — группа строк (стихов), объединенных интонацией и системой рифмовки.

СУБЪЕКТ РЕЧИ — тот, кто говорит («голос»), кому формально приписан текст.

СУБЪЕКТ СОЗНАНИЯ — тот, чье сознание выражается («точка зрения»): перцептуальная (конкретно-чувственная) или концептуальная (воображаемая) позиция, с которой представляются повествуемые ситуации и события.

СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ — соотносительность всех фрагментов повествования с субъектами речи (теми, кому приписан текст) и субъектами сознания (теми, чье сознание выражено в тексте); соотношение кругозоров сознаний, выраженных в тексте.

СЮЖЕТ — последовательность событий, в которых развивается конфликт. Элементы сюжета: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

ТАКТОВИК — разновидность тонического стиха, где безударный интервал может достигать 3-х слогов.

ТЕКСТОВОЕ ВРЕМЯ — ряд временных отношений между передаваемыми ситуациями и сообщением (т.е. тем, о чем повествуется и повествованием).

ТЕРЦЕТ — трехстишие в составе сонета.

ТЕРЦИНЫ — староитальянская строфическая форма трехстиший, с рифмовкой aba, bcb, cdc, ded и т.д., заканчиваются отдельно стоящей строкой (см. Данте «Божественная комедия»).

ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ — стих, организованный не равносложением строк, а определенным количеством ударных слов в стихе, причем количество слогов между ударениями остается произвольным.

ТОЧНЫЕ РИФМЫ — рифмы, в которых точно совпадают ударный и все заударные звуки.

ТРОП — использование переносного смысла слова, в тропе устанавливается ассоциативная связь между этим переносным значением и неназванным прямым значением, которое должно быть известно читателю.

УСТНЫЙ НАРОДНЫЙ (ПЕСЕННО-ТОНИЧЕСКИЙ) СТИХ — система стихосложения, где ритм определялся равномерным расположением долгих слогов и/или соразмерным количеством песенных тактов между ними. (Напр.: былинный стих.). Эта система господствовала на Руси до XVII в.

ФАБУЛА — порядок и способ сообщения о сюжете (повествование о ходе событий). Представители «формальной школы» 1920-х г.г. придавали обратное значение терминам (фабула — развитие событий, сюжет — как «сделан» об этом рассказ).

ФЛЕКТИВНАЯ РИФМА — созвучие концов строк.

ХОРЕЙ — двусложная стопа с ударением на первом слоге (—V).

ХРОНОТОП — существенная взаимосвязь пространства и времени в художественном мире произведения.

ЦЕПНЫЕ РИФМЫ — конец одного стиха рифмуется с началом следующего.

ЧУЖОЕ СЛОВО — неавторское слово.

ЭВФЕМИЗМ — вежливое выражение, смягчающее прямой смысл резко, грубого высказывания.

ЭВФОНΙΑ — учение о благозвучии, раздел поэтики, изучающий качественную сторону звуков.

ЭПИТЕТ — прилагательное, в котором заключен меткий признак сравнения («сахарный снег»). Эпитет устанавливает неожиданную связь между предметом и неким новым качеством, которое ему приписывает. Иногда роль эпитета играет местоимение, выражающее превосходную степень состояния.

ЭПИФОРА — повторение в конце строк слова или словосочетания.

ЭПОС — род литературы, основным содержанием которого является эстетическое освоение объективных процессов и закономерностей человеческой жизни, взаимосвязи и взаимозависимости, включенность человека в мир.

ЯМБ — двусложная стопа с ударением на втором слоге (V—).

Раздел 3. Закономерности развития литературы

ЖАНР — внутренне сбалансированная, относительно завершенная система, организующая все компоненты произведения в целостный образ мира — «сокращенную Вселенную», воплощающую эстетическую концепцию действительности; тип построения мирообраза.

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ СИСТЕМЫ — характеризуют крупные фазы художественного развития. **ДИАХРОННЫЕ СИСТЕМЫ**: культурная эра,

художественная эпоха, этап литературного развития, историко-литературный период. **СИНХРОННЫЕ СИСТЕМЫ:** тип культуры, литературное направление, художественное течение, идейно-эстетический поток, жанровые и стилевые тенденции

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ — исторически возникающая и существующая в течение определенной эпохи система жанров и стилей, организованная познавательными принципами определенного метода.

МЕТОД ТВОРЧЕСКИЙ — система основных принципов художественного освоения действительности (принцип творческого претворения, принцип эстетической оценки, принцип художественного обобщения).

СТИЛЬ — система элементов художественной формы, придающая произведению искусства выраженный, эмоционально наполненный облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл (эстетический пафос).

VII. ТРЕБОВАНИЯ К УРОВНЮ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ

1. Студент должен иметь представление о сущности эстетического отношения и о месте искусства в системе культуры.
2. Знать особенности литературы как вида искусства.
3. Иметь представление о литературном произведении как художественной системе, знать ее подсистемы и основные структурные связи между ними.
4. Владеть первичными навыками анализа поэтики произведений.
5. Владеть основной литературоведческой терминологией.
6. Знать основополагающие труды классиков мирового и отечественного литературоведения.

VIII. КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ

1. Что такое эстетическое сознание? Чем оно отличается от других видов общественного сознания?
2. Основные эстетические категории.
3. Уровни эстетического сознания. Эстетический вкус и эстетический идеал.
4. Теории происхождения искусства.
5. Стороны и функции искусства в жизни общества.
6. Место искусства в системе культуры.
7. Специфика предмета, содержания и языка искусства.
8. Процесс художественной коммуникации и его составляющие.
9. Чем определяется творческая индивидуальность художника?
10. Специфика художественного восприятия. Аристотель о катарсисе.
11. Литература как вид искусства, ее отличие от других видов. Лессинг о специфике литературы.
12. Белинский о пафосе искусства.
13. Соотношение вечного и исторического, общечеловеческого и социального в искусстве.

14. От чего зависит и как проявляется пафос в художественном произведении?

15. Что такое элитарное и массовое искусство, литературная классика?

16. В чем заключается народность искусства? Как исторически менялось содержание этого понятия?

17. Природа образного мышления, особенности психических образов, слово и представление. А. Потебня о внутренней форме слова.

18. Эстетическая сущность и ассоциативная структура художественного образа. Основные виды словесно-образных ассоциаций (показать на примерах).

19. Основные качества художественного образа.

20. Что такое изобразительность и выразительность? Как они соотносятся в словесном художественном образе?

21. Характер условности художественного образа: какие уровни условности присущи образу?

22. Виды словесных художественных образов (по степени сложности).

23. Структура художественного содержания и художественной формы. Понятие «содержательной формы».

24. Как соотносятся содержание и форма в историко-функциональном и индивидуально-творческом аспектах?

25. В чем проявляется активность художественной формы?

26. В чем заключается целостность художественного произведения? Соотнесите понятия «художественный текст» и «художественное произведение».

27. Раскройте тезис: художественное произведение как целостный образ мира. Основные принципы построения образа мира в произведении.

28. Уровни и подсистемы литературного произведения, их взаимосвязь.

29. Содержание литературного произведения. Что такое тема? Как соотносятся проблема и конфликт? В чем своеобразие художественной идеи произведения?

30. Язык — первооснова литературы. В чем состоит отличие художественной речи от речи обыденной и научной?

31. Чем различаются миметический и риторический аспекты речи? Как они соотносятся в художественном тексте?

32. Лексические средства выразительности, их функции в художественном произведении.

33. Что такое тропы, как они используются в художественной речи?

34. Система специальных выразительных средств (дать определения, охарактеризовать функции, привести примеры).

35. Чем стихотворная речь отличается от прозаической?

36. Что такое ритм, его факторы и функции.

37. Основные носители ритма (привести примеры и показать на них специфику ритмообразования).

38. Музыкально-речевая (песенно-тоническая) система стихосложения. Примеры ритмообразования в былинном и песенном стихе.

39. Силлабическая система стихосложения: ее происхождение, принципы ритмической организации. (Привести примеры.)

40. Силлабо-тоническая система. Основные стиховые метры. Как относятся метр и размер, метр и ритм?

41. Семантические возможности основных силлабо-тонических размеров.

42. Тоническая система стиха, ее виды.

43. Особенности звуковой организации стиха. Сущность и функции аллитераций и ассонансов.

44. Что такое паронимия? Привести примеры паронимических аттракций.

45. Что такое строфа? Основные виды строфической организации в русской поэзии.

46. Что такое «твердые формы стиха»? Смысловая и формальная композиция сонета.

47. Бахтин о хронотопе и его функциях в произведении.

48. Специфика художественного пространства и времени: основные хронотопические образы, их отношение к действительности.

49. Понятие о сюжете и конфликте. Структура и функции сюжета.

50. Понятие о субъектной организации произведения: отношение между автором-творцом и субъектом речи в произведении.

51. Основные типы субъектной организации речи. Субъект речи и субъект сознания.

52. Бахтин об «одноголосом» и «двуголосом» типах художественного слова. Понятия «чужого слова» и «рассеянного разноречия».

53. Сказ как особый тип повествования.

54. Личное повествование и его разновидности, их художественные возможности. Проблема скрытой диалогичности личного повествования.

55. Безличное повествование. В чем заключается своеобразие «романного» повествования?

56. Понятие о родах литературы. Гегель и Белинский о содержании каждого из литературных родов.

57. Эпос как род литературы; своеобразие содержания и поэтики.

58. Понятия «событие» и «судьба» в эпосе.

59. В чем состоит своеобразие художественного мира в эпосе?

60. Лирика как род литературы; что такое «переживание» в лирике. Лирический конфликт и сюжет.

61. Основные носители лирического переживания.

62. Как соотносятся автор и лирический герой?

63. Охарактеризуйте героя «ролевой лирики». Чем он отличается от лирического героя?

64. Что такое «поэтический мир» в лирике? Чем он отличается от «художественного мира» в эпосе?

65. Особенности поэтики лирических произведений.

66. Драма как род литературы. В чем состоит смысл понятия «действие» в драматургии, в чем специфика драматического конфликта?

67. Особенности сюжета в драме. Каковы функции перипетии, узнавания, градации? (Привести примеры).

68. Особенности поэтики драматургии: пьеса как форма драматического произведения.

69. Общее понятие о творческом методе. Факторы метода. Основные принципы художественного постижения (освоения) действительности в методе.

70. Теоретическая модель жанра. Функции и структура жанра.

71. Типология жанров. Дайте характеристику самых распространенных литературных жанров (2-3 примера).

72. Понятие о стиле: функции стиля, его носители и категории.

73. Понятие историко-литературного процесса: диахронные и синхронные системы, их содержание и соотношение.

74. Проблема прогресса в искусстве. Представить разные точки зрения.

75. Понятие о литературных направлениях и течениях. Их внутренняя структура и место в литературном процессе.

76. Основные принципы и характерные особенности литературных направлений как историко-литературных систем (классицизм, романтизм, реализм, символизм, социалистический реализм, постмодернизм — на одном примере).