

У. К. Абдыханов

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебно-методическое пособие

**ШЫМКЕНТ
2025**

УДК 82.09 (075.8)

ББК 83

А 13

Учебно-методическое пособие рассмотрено и представлено к печати решением методического совета Академического инновационного университета.

Протокол № 2 от 20.10. 2010 г.

Рецензенты:

Маханова Г. Б. - к.ф.н., доцент кафедры русского языка и мировой литературы Академического инновационного университета.

Керимбаев Д. М. - к.ф.н., декан гуманитарно-педагогического факультета Шымкентского социально-гуманитарного университета

Абдыханов У.К. Теория литературы. Учебно-методическое пособие для студентов специальностей русский язык и литература. - Шымкент, 2025. - 104 с.

ISBN 5-7668-4343-3

Пособие включает краткий курс лекций по теории литературы, вопросы СРС, методические указания к их выполнению. К лекциям, заданиям и упражнениям дан список литературы. В приложении приводятся некоторые критические статьи по курсу.

Теоретический материал, предназначенный для освоения, сопровождается практическими заданиями и упражнениями, которые призваны закрепить литературоведческий научный аппарат и сформулировать навыки их применения в процессе литературоведческого анализа.

ISBN 5-7668-4343-3

У. К. Абдыханов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Теория литературы – наука, призванная обобщать сделанное в истории литературы, и одновременно – стимулировать и направлять конкретные литературоведческие исследования, давать им познавательную перспективу. Являясь фундаментальной научной дисциплиной, она, в свою очередь, имеет различные аспекты и разделы. Центральным звеном теории литературы является общая поэтика, именуемая также теоретической. Это – учение о литературном произведении, его составе, структуре и функциях, а также о родах и жанрах литературы. Помимо общей поэтики теоретическое литературоведение включает в себя учения о сущности литературы как вида искусства и теорию литературного процесса.

Теория литературы изобилует спорными и дискуссионными моментами. Существование разных позиций, точек зрения ученых закономерно, т.к. понимание сущности литературного творчества во многом зависит и от культурно-исторической ситуации, и от мировоззренческой позиции литературоведов. Современный польский ученый Е.Фарыно пишет: “Суждения предыдущих теорий не входят в состав теорий более новых – предыдущие обычно отвергаются или вообще игнорируются, а если что-либо из них и сохраняется, то всегда получает новую интерпретацию” (Е.Фарыно. Введение в литературоведение. В 3-х ч. Катовице, 1978. Ч.1, с. 29).

Современная теория литературы, освободившись от марксистской идеологии, стремится быть максимально открытой самым разным концепциям и при этом критичной.

В пособии учитывается и тот факт, что существенной изменился понятийный аппарат современной науки о литературе. Преодолевая разрыв, существующий между наукой о литературе и вузовским ее преподаванием, в пособие введены новые понятия и термины: *архетип*, *герменевтика*, *нарратология*, *массовая литература* и другие.

Наукой о литературе в XX веке сделано очень многое для адекватного описания такого сложного эстетического объекта, каким является литературное произведение. Средоточием интересов ученых разных методологических ориентаций выступает само *произведение*, его мир, его текст – “неслабеющий магнит” (В.Брюсов).

Ключевыми понятиями современной теории литературы (определяющими исследовательскую установку) являются *художественная целостность*, *содержательность формы*. Принцип целостности диктует критерии выделения тех или иных единиц в ходе анализа. Но толкование как произведения в целом, его общих свойств структуры, так и каждого компонента предметного мира, композиционного, стилистического приема есть уяснение их

содержательных, выразительных возможностей. Другой важный принцип – признание *сотворчества читателя*, его участия в порождении содержания произведения – здесь и теперь. Образная форма искусства создает объективные предпосылки для различных прочтений произведений любого жанра, даже такого дидактичного, как басня. Поэтому другой важнейшей задачей авторов настоящего пособия является совершенствование навыков студентов в области литературоведческого анализа.

Курс по анализу художественного произведения в вузе как отдельная дисциплина отсутствует. Тогда как анализ является существенной частью познания. *“Анализ является лишь необходимым условием достижения более высокой цели – научного синтеза. И эта цель достигается тем успешнее, чем глубже, подробнее, дифференцированнее анализ”* /Бушмин А.С. Наука о литературе М., 1980, с. 115-116/. Поэтому предложенные во второй части пособия **Планы практических и семинарских занятий** обобщают опыт литературоведческого анализа авторов настоящей работы, а также других известных литературоведов.

Приложение содержит основные положения наиболее значимых классических и современных работ по теории литературы.

Таким образом, целевые установки пособия таковы: 1) обобщение теоретических и историко-литературных сведений, полученных студентами в процессе изучения литературоведческих дисциплин; 2) обсуждение общих проблем литературоведения, характеристика природы художественной литературы и ее соотношение с другими видами искусства; 3) совершенствование навыков анализа художественного произведения в единстве содержания и формы.

Настоящее пособие вбирает в себя материал, изданного в 2003 году теми же авторами “Практикума по курсу “Теория литературы”. Поэтому есть основания считать, что настоящее издание прошло апробацию и может быть использовано в качестве учебного пособия в вузе.

Критерием отбора материала для пособия явились актуальность и значимость теоретических проблем современного литературоведения, а также его насущная необходимость для филолога широкого профиля и учителя-словесника. Материал подобран в соответствии с Госстандартом высшего образования по специальности “Русский язык и литература”, типовыми программами по дисциплине и находит отражение в основных учебниках и учебных пособиях по теории литературы.

Настоящее пособие включает пять разделов: I. О сущности искусства. II. Функционирование литературы. III. Литературное произведение. IV. Литературные роды и жанры. V. Закономерности развития литературы.

Практические занятия по I, II, V разделам посвящены теоретическим вопросам литературоведения и носят семинарский

характер. Как практические разработаны занятия по III и IV разделам пособия, они призваны способствовать совершенствованию навыков студентов анализа литературного произведения, и обобщают литературоведческий опыт в данной области.

Библиографические отсылки даны в тексте статьи в скобках, основной список литературы приводится в конце каждой темы. Общей для всех разделов литературой являются нижеперечисленные учебники и пособия.

Основная литература ко всем разделам

1. Волков И.Ф. Теория литературы. М., 1995.
2. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1999.
3. Краткая литературная энциклопедия. В 9 тт. М., 1962-1978.
4. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
5. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. /Сост. И.П.Ильин, Е.А.Цурганова. М., 1996.
6. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., 1962-1965.
7. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999.
8. Хализев В.Е. Теория литературы. М., “Высшая школа”, 1999.
9. Хрестоматия по теоретическому литературоведению. I /Изд. подгот. И.Чернов. Тарту, 1976.
10. Хрестоматия по теории литературы. /Сост. Л.Н.Осьмакова; Вступ.ст. П.А.Николаева. М., 1982.

При подготовке к теме см. список основной литературы.

РАЗДЕЛ I. О СУЩНОСТИ ИСКУССТВА

Тема I. Эстетическое как философская категория. Искусство как создание эстетических ценностей

1. Эстетическое: значение термина.
2. Искусство как познавательная деятельность.
3. Категория автора. Типы авторской эмоциональности.
4. Назначение искусства.
5. Споры об искусстве и его призвании в XXв. Концепция кризиса искусства.

Литературно-художественное произведение - это произведение искусства в узком смысле слова, а художественная литература в целом - один из видов **искусства**. (О различных значениях слова “искусство” см.: Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. М., 1965). Единого определения понятия “искусство” нет, в его основу кладутся разные характеристики. Бесспорным является признание творческого характера искусства. Опираясь на классическую эстетику и работы современных теоретиков искусства, литературоведы выделяют три важнейших взаимосвязанных аспекта искусства: эстетический, познавательный и мирозерцательный (аспект авторской субъективности).

“Эстетическое” в переводе с древнегреческого означает чувственно (зрением и слухом) воспринимаемое. Объектом специального исследования эстетическое стало в середине XVIII века в связи с возникновением специальной дисциплины – *эстетики*. Автор двухтомного трактата “Эстетика” А.Баумгартен охарактеризовал ее как науку о прекрасном.

Учения о прекрасном создавались еще со времен античности. По Аристотелю, красота – это соразмерность, порядок. Основательно она была разработана и обновлена в Германии на рубеже XVIII-XIX вв. Тогда появилось два направления о прекрасном, которые получили название *эстетики содержания и эстетики формы*. Представителем первой тенденции был Гегель, который утверждал духовную сущность прекрасного. По представлениям Канта, прекрасное – это, прежде всего форма, внешние пропорции, симметрия.

Долгое время прекрасное считалось главной и единственной категорией эстетики. Со временем пришло осмысление того, что область эстетически значимого гораздо шире. К ней стали относить *возвышенное и дионисийское*. Возвышенное трактуется как стихийность, беспорядок, которые вызывают душевное потрясение, будят воображение. Кант

понимает под этим, прежде всего, природные стихии и их отражение в искусстве. Ф.Шиллер связывает возвышенное с человеческим миром, героическим бесстрашием. Дионисийство стало эстетической категорией благодаря Ф.Ницше, автору трактата “Рождение трагедии из духа и музыки (1872).” Прекрасное философ охарактеризовал как аполлоническое начало, наиболее ярко представленное в античной скульптуре и эпосе, основанное на чувстве меры, покое. Дионисийство имеет и другую сторону, отражающую безудержные страсти человека, праздничное опьянение, душевные порывы и даже безумие.

С конца XVIII века в философии стала рассматриваться и другая сторона эстетического - субъективная. Объектом изучения стали эстетические оценки, эмоции, переживания. И Кант в трактате “Критика способности суждения” назвал их суждениями вкуса. Суждения вкуса имеют оценивающий характер и характеризуются следующими чертами: незаинтересованность, внерациональность, общезначимость и игровой характер. Кантовское понимание эстетических эмоций не было единственным и бесспорным. Гегель осмысливал их как познавательные по своей сути и, главное, мирозерцательно значимые. В эстетических переживаниях, отмечал философ, воплощаются коренные духовные интересы людей. Этой точки зрения придерживался и Н.Г.Чернышевский (См.: Чернышевский Н.Г. Избранные эстетические произведения. М., 1978). Но в целом эстетика XX века опиралась в большей мере на учение Канта, нежели Гегеля.

Значение эстетического в жизни общества, отдельных людей огромно. Знаменателен летописный рассказ о принятии князем Владимиром христианства под впечатлением от красоты византийского богослужения. Ф.Шиллер утверждал, что красота открывает человеку путь к совершенству и гармонии. Красота, по словам Шиллера, “восстанавливает в напряженном человеке гармонию, а в ослабленном - энергию” (Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании // Шиллер Ф. Собр. соч. в 7т. Т.6.). Эстетические потребности заложены в человеке от рождения. Сначала жизненные обстоятельства, а затем и сам человек определяют уровень развития этих потребностей. Художественная литература в своих лучших образцах дает для этого развития универсальный материал.

Место эстетического среди других духовных ценностей человечества понималось по-разному. Возвышение эстетических ценностей над всеми другими принято называть *эстетизмом*.

Следует различать эстетизм мирный и агрессивный, отвергающий все иные ценности, кроме эстетических переживаний. Противоположной крайностью является *антиэстетизм*, отвергающий эстетические ценности, часто противопоставляя их этическим. В начале XX века были предприняты попытки преодоления крайностей эстетизма и антиэстетизма.

Современная культура стремится к мирному взаимодействию и гармонии между всеми сторонами сознания и деятельности людей.

Первым опытом рассмотрения художественного творчества как познания явилась *теория подражания*, возникшая в Древней Греции. Вначале подражанием называли воссоздание человеческих движений в танцах, позже - любое воспроизведение предметов. По словам Аристотеля, люди тем *“отличаются от остальных живых существ, что склоннее всех к подражанию”* (См.: Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С.116). Долгое время теория подражания сохраняла свою авторитетность, а в XVIII веке стала восприниматься как устаревшая.

В средневековье утвердилась другая концепция познания – *символизация*. Ее центр - учение о символе, выступавшем, прежде всего, в роли религиозно-философской категории. Христианский мыслитель рубежа IV-V вв. Псевдо-Дионисий Ареопагит утверждал, что наиболее верный способ сообщения об истине является тайным, символическим (иносказательным). Большое значение придавалось символично-аллегорической притче, столь значимой в канонических христианских текстах. Проявилась теория символа и в новое время. Ее черты – всеобщность смысла, его неопределенность и многозначимость (отличающие символ от аллегории). *“Возникает сомнение, - писал Гегель, характеризуя символ, - должны ли мы понимать такой образ в собственном смысле или же только в переносном смысле”*. Теория символизации в большей степени, чем теория подражания, носит обобщающий характер, но в то же время таит опасность отрыва творчества от жизни, грозит увести его в мир умопостигаемого и отвлеченного (за что неоднократно подвергались критике символисты).

В XIX в. возобладала новая концепция искусства как познания, опирающаяся на опыт реалистического творчества. Опорные понятия этой концепции – *тип и характер*. Слово **“тип”** (типическое) применительно к искусству используется, по меньшей мере, в 2-х значениях. В узком смысле - это воплощение в персонаже какой-то одной черты, одного повторяющегося человеческого свойства (*“типы одной страсти”* у Мольера). Такое понимание типического характерно в большей степени для традиций рационализма XVII-XVIII вв. В литературе XIX-XX вв. понималось как *“массовидное”* начало в облике людей (например, в *“Мертвых душах”* Н.В.Гоголя).

В широком смысле типическое представляется как воплощение общего в индивидуальном. Такое понимание типического обосновано Г.Н.Поспеловым, для которого оно - высокая степень характерности (См.: Поспелов Т.Н. *“Искусство и эстетика”*. М, 1984).

Термин **“характер”** бытовал уже в Древней Греции и означал людей как носителей какого-либо одного свойства, преимущественно

отрицательного. В новое время под характером стали понимать внутреннюю сущность человека, сложную и многоплановую.

Наиболее распространенным является локальное значение этого слова, под которым понимается *персонаж*, воспроизведенный в многоплановости и взаимосвязи черт, а поэтому воспринимаемый как живое лицо. Прежде всего это присуще реалистическому искусству XIX – XX вв. Писатели и поэты Нового времени стремятся воссоздать персонажей в качестве характеров и - одновременно - как осуществляющих себя личностей (П.Гринев в “Капитанской дочке”, Пьер Безухов в “Войне и мире”, Алеша Карамазов у Ф.М. Достоевского и др.).

Одной из важнейших категорий назначения искусства является его *ценность*. Учение о ценностях называется *аксиологией*. Ценность обладает позитивной значимостью. Она определяет “смысл и всего мира в целом, и каждой личности, и каждого поступка” (Лосский Н.О.” Бог и мировое зло”. М., 1994. С.250). Ученые разделяют универсальные, общечеловеческие ценности (высшие) и локальные (национальные, семейные, индивидуальные и др.).

К универсальным ценностям художественного творчества относят очищение, утешение, которое Аристотель назвал *катáрсисом*. В силу своей полифункциональности это понятие получило многочисленные и противоречивые толкования: очищение души от страстей под влиянием интеллекта, воспитание способности к состраданию. В современной филологии катарсис понимается как особая, нередко как высшая форма трагизма, когда воплощение трагического конфликта (и сопутствующим ему потрясением) не подавляет своей безысходностью, а производит (на читателя, зрителя) просветляющее действие (См. Волкова Е.В. Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопр. философии, 1996, №11).

Создатель литературного произведения есть его **автор**. *Автор* (от лат. Au(s)tor – виновник, основатель, учредитель, сочинитель) – одно из ключевых понятий литературной науки, определяющее субъекта словесно-художественного высказывания.

В современном литературоведении внятно различаются: 1) *автор биографический* – творческая личность, существующая во внехудожественной, первично-эмпирической реальности, и 2) автор в его *внутритекстовом*, художественном воплощении.

Автор в первом значении – писатель, имеющий свою биографию, создающий, сочиняющий другую реальность – словесно-художественные высказывания любого рода и жанра, претендующий на собственность сотворенного им текста.

В нравственно-правовом поле искусства широкое хождение имеют понятия: *авторское право, авторский договор, авторская рукопись, авторизованный текст, авторская корректура, авторский перевод и др.*

С разной степенью включенности автор участвует в литературной жизни своего времени, вступая в непосредственные отношения с другими авторами, с литературными критиками, с редакциями газет и журналов.

Автор ответственен за сочиненное им произведение, тогда как в устном коллективном творчестве категория автора лишена статуса персональной ответственности за поэтическое высказывание. Место автора выполняет там *исполнитель* текста – певец, сказитель, рассказчик и т.п.

Автор в его внутритекстовом бытии в свою очередь рассматривается в более широком и в более конкретном, частном значениях. В широком значении автор выступает как устроитель, выразитель эмоционально-смысловой целостности, единства данного художественного текста, как автор творец. Автор, создавший текст, объективно теряет над ним власть, он не волен влиять на судьбу своего произведения, на его реальную жизнь в читающем мире. Примечательны в этом отношении последние строки первой главы “Евгения Онегина”:

*Иди же к невским берегам,
Новорожденное творенье,
И заслужи мне славы дань:
Кривые толки, шум и брань!*

Автор – “виновник” другой, искусственной реальности – внеположен ей. Но постоянные и повсеместные следы его творческой личности хранит произведение как *художественный мир*, им скомпонованный и организованный.

Отношения автора, находящегося *вне* текста, и автора, запечатленного *в тексте*, очень трудно поддаются описанию. Они проявляются во всей структуре художественного произведения.

Более конкретные “олицетворенные” авторские внутритекстовые проявления дают веские основания литературоведам внимательно исследовать *образ автора* в художественной литературе, обнаруживать различные формы присутствия автора в тексте. Эти формы зависят от *родовой принадлежности* произведения, от его *жанра*, но есть и общие тенденции. Как правило, авторская субъективность отчетливо проявляется в рамочных компонентах текста: *заглавии, эпиграфе, начале и концовке* основного текста. В некоторых произведениях есть также *посвящения, авторские примечания, предисловия, послесловия*, образующие в совокупности своеобразный метатекст, составляющий целое с основным текстом. К этому же кругу можно отнести использование *псевдонимов* с выразительным лексическим значением: Саша Черный, Андрей Белый, Максим Горький.

Ярче всего автор проявляется в *лирике*, где высказывания принадлежат одному лирическому субъекту, где изображены его переживания и его отношение к внешнему миру.

Авторские интонации ясно различимы в *авторских отступлениях* в составе эпических произведений (“Мертвые души” Н.В.Гоголя, “Война и мир” Л.Н.Толстого и др.).

В драме автор в большей степени оказывается в тени своих героев. Но и здесь его присутствие усматривается в *заглавии, эпиграфе, списке действующих лиц, в разного рода сценических указаниях, в системе ремарок, репликах в сторону.*

С большой мерой включенности в событие произведения выглядит автор в *эпосе*. Непосредственно предъявляют автора жанры автобиографической повести или романа. Наиболее же часто автор выступает как повествователь, ведущий рассказ *от третьего лица*. В литературе Нового времени такой способ повествования, наиболее условный, обычно сочетается с субъектными формами, с введением *рассказчиков*, с передачей в речи, формально принадлежащей повествователю, точки зрения того или иного героя (так, в “Войне и мире” Бородинское сражение читатель видит “глазами” Андрея Болконского, Пьера Безухова). Автор может доверить свои сюжеты сочиненному им, подставному Рассказчику (участнику событий, хроникеру, очевидцу и пр.) Рассказчик ведет повествование от первого лица.

В искусстве последних столетий авторская эмоциональность неповторимо индивидуальна. Но в ней неизменно присутствуют некие закономерно повторяющиеся начала, определенные типы освещения жизни. Это *героика, трагизм, ирония, сентиментальность* и ряд смежных им феноменов. Данный ряд понятий и терминов широко используется в искусствоведении и литературоведении, но их теоретический статус вызывает разнотолки. Они охарактеризовываются как эстетические категории, как виды пафоса, как “модусы художественности”, либо как мировоззренческие эмоции.

Героика преобладает в исторически ранних высоких жанрах, прежде всего, в эпопеях. Здесь поэтизируются поступки людей, свидетельствующие об их бесстрашии и способности к величественным свершениям, об их готовности преодолеть инстинкт самосохранения, пойти на риск, лишения, опасности, достойно встретить смерть. Героическое деяние в традиционном его понимании – это верный путь человека к посмертной славе. По славам С.С.Аверинцева, героев не жалеют: ими восхищаются, их воспевают. Героическое в серьезном смысле слова – доминанта культуры и искусства ранних исторических этапов. Гегель считал “веком героев” догосударственные, “дозаконные” времена. Он полагал, что удел человека последующих эпох – воспоминания о временах героических. У истоков жизни каждого из народов, полагал Гумилев, находится “героический век” (Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли. 3-е изд. – М., 1990. С. 279, 285, 306).

В основе *трагического* – конфликты (коллизии) в жизни человека (или группы людей), которые не могут быть разрешены, но с которыми нельзя не смириться. Традиционное (классическое понимание трагического восходит к Аристотелю (суждение о трагедии), а теоретическая разработка понятия – к эстетике романтизма и Гегелю. Трагический герой рассматривается как сильная и цельная личность, попавшая в ситуацию разлада с жизнью (иногда с собой), не способная согнуться и отступить, а потому обреченная на страдания и гибель. Понятие трагической вины универсально у Гегеля, по мысли которого трагический герой виновен уже по одному тому, что нарушает сложившийся порядок.

Во второй половине XIX века трагическое стало пониматься расширительно – как все, что способно вызывать горестное чувство, сострадание, страх, как ужасное в человеческой жизни (Н.Г.Чернышевский). Наряду с трагическим в искусстве и литературе наличествуют такие формы освещения жизненных противоречий, как *драматизм и элегическое*.

Значимость для искусства и литературы смеха и всего с ним связанного трудно переоценить. О *комическом* как источнике смеха писали много (Аристотель, Кант, Чернышевский), понимая под ним некое отклонение от нормы, нелепость, несообразность; промах и уродство, не причиняющее страданий; внутреннюю пустоту и ничтожность, которые прикрываются притязаниями на содержательность и значимость.

На ранних этапах истории человечества смех обнаруживал себя наиболее ярко как массовый и бытовал главным образом в составе праздничных ритуалов. В широко известной книге М.М.Бахтина о Ф.Рабле карнавальная смех обрисован как весьма существенная грань культуры (прежде всего народной) разных стран и эпох. Пафос сатиры и юмора базируется на общей основе комического. Сущность комического Н.Г.Чернышевский определил так: “внутренняя пустота и ничтожность, прикрываемая внешностью, имеющей притязание на содержание и реальное значение” (Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т.//. С.31). Отрицательный пафос, не связанный с высмеиванием, выделяют в отдельный вид пафоса и называют *инвективой*.

Индивидуально-инициативный смех может иметь и отчуждающе-насмешливый характер. Для его характеристики традиционно используют термин *ирония*. Она базируется на несоответствии между явлением и суждением о нем.

Значительное явление культуры и искусства Нового времени – романтическая ирония. По мысли Ф.Шлегеля, способность к иронии возвышает человека над противоречиями бытия и, в частности, над “низменной прозой” повседневности. В то же время, ирония, не знающая границ, способна “оборачиваться” тотальным отрицанием человеческого в

человеке. По словам И.П.Смирнова, современная литература в ее посмодернистской ветви тяготеет к тому, чтобы воспроизводить человеческую реальность как чудовищную.

Наряду с универсальной теорией, направленной на мир и человеческую жизнь в целом, существует ирония, порожденная восприятием и осмыслением конкретных, локальных и одновременно глубоко значимых противоречий жизни людей и их исторического бытия. Именно такого рода ироническая настроенность присутствует в произведениях *юмористических и сатирических* (Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М., 1972. С. 128-151).

Роль, место и назначение искусства в определенное историческое время понималось по-разному. Эстетика XVIII-XIX в.в. провозгласила уникальность и свободу искусства. Вместе с тем немецкие мыслители и романтики ставили искусство над другими видами культуры, науки и философии. Эта идея существовала и в послеромантические эпохи, в частности, в символистской эстетике. “Искусство наших дней, - утверждал Ф.Сологуб, - осознает свое превосходство над жизнью и природой” (Сологуб Ф. Искусство наших дней // Русская мысль, 1915, №12. С.36). Но уже в XIX и особенно в XX веке настойчиво звучали предостережения о переоценке художественного творчества (См. Л.Толстой “Что такое искусство”, М.Цветаева “Искусство при свете совести” и др.). В.П.Астафьев утверждал: “*Влияние литературы и искусства на человеческое общество у нас, как и во всем мире, преувеличено*” (Астафьев В.П. Зрячий посох: Книга прозы. М., 1988. С. 42).

Этой точки зрения придерживается и большинство современных ученых. Искусство находится в ряду *равноправных* ему граней культуры: наука, философия, мораль, политика и т.д. Они взаимосвязаны и в то же время самостоятельны.

В XX веке происходят значительные сдвиги в области художественного творчества, связанные, прежде всего с появлением модернистских течений и направлений. Возникают дискуссии о кризисе искусства. В 1918 году брошюру под этим названием опубликовал Н.А.Бердяев. Позже также говорилось о гибели искусства (См. раб.: Сорокин П.А. Кризис нашего времени// Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С.456-460; Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996 и др.). Современная отечественная наука считает, что высказывания о кризисе искусства и его умирании преждевременны и односторонни. Не отрицая серьезности кризисных явлений в современном искусстве, они отмечают взлеты разных видов искусства, в том числе литературы.

Литература

1. Антология кинизма. М., 1984.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С.155.
4. Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973. С. 291.
5. Гегель Г.В. Ф. Эстетика: В. 4т. М., 1968. Т. 1.С.51.
6. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 6т. М., 1967. Т.3.С.254.
7. Карамзин Н.М. Что нужно автору? //Карамзин Н.М. Соч.: В 2т. 1984. Т.2.
8. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М., 1992. Кн.1.С.311.
9. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Высокая классика. М., 1974.с.32-56; его же: История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С.402-417.
10. Мукаржевский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 38-39,53.
11. Пospelов Г.Н. Искусство и эстетика. М.,1984. С.81-82
12. Толстой Л.Н. Что такое искусство? М.,1985. С.180.
13. Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С.56.
14. Чернышевский Н.Г. Избр. эстетические произведения. М., 1978. С. 68.
15. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1996. С.84.
16. Шиллер Ф. О возвышенном (к дальнейшему развитию некоторых идей Канта) // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7т. М., 1957.Т.6. С.186.

Тема 2. Тематика искусства, проблематика, идейный мир

1. Значение термина “тема”.
2. Тема как литературоведческая категория.
3. Понятие проблематики. Типы проблематики.
4. Идейный мир произведения.

Слово “**тема**” произошло от др.-гр. *thema* – то, что положено в основу. В искусствоведении и литературоведении оно используется в разных значениях, из которых главными являются два основных компонента.

Во-первых, терминами именуют наиболее существенные компоненты художественной структуры, аспекты формы, опорные приемы. Это активный, выделенный, акцентированный компонент художественной ткани. По словам Б.В.Томашевского, “темы (...) мелких частей” произведения именуются мотивами, “которые уже нельзя более дробить”. Другое значение термина “тема” насущно для познавательного

аспекта искусства и напрямую связано с сущностью произведения как целого. Остановимся на характеристике темы в художественных текстах.

В учебной, справочной и даже научной литературе термин “**тема**” толкуется по-разному. “*Одни понимают под темой жизненный материал, взятый для изображения. Другие – основную общественную проблему, поставленную в произведении*” (Г.Л.Абрамович). В этом случае объединяются два совершенно разных понятия. Иногда тема отождествляется с идеей произведения: “*Тема – это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью...*” (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1963. Т. 27. С. 214).

Необходимо четко разграничивать термины **тема**, **проблема**, **идея**, и – главное – стоящие за ними структурные уровни художественного содержания, избегая дублирования терминов. Такое разграничение было в свое время проведено Г.Н.Поспеловым и в наши дни разделяется многими литературоведами. В соответствии с этой традицией под темой понимается объект художественного отражения, те жизненные характеры и ситуации (взаимоотношения характеров, а также взаимодействие человека с обществом в целом, с природой, с бытом и т.п.), которые как бы переходят из реальной действительности в художественное произведение и образуют объективную сторону его содержания.

В конкретном художественном произведении часто нелегко разграничить собственно **объект отражения** (тему) и **объект изображения** (конкретную жизненную ситуацию). Так, тему комедии Грибоедова “Горе от ума” часто определяют как “конфликт Чацкого с фамусовским обществом”, тогда как это не тема, а лишь предмет изображения. И Чацкий, и фамусовское общество вымышлены Грибоедовым от начала до конца, а тему полностью выдумать нельзя, она “приходит” в художественную реальность из жизненной реальности. Для того, чтобы определить тему, надо раскрыть **характеры**, воплощенные в персонажах. Тогда определение темы будет звучать так: конфликт между прогрессивным и невежественным дворянством в России 10-20-х г. XIX в.

Необходимо различать также конкретно-исторические и вечные темы. **Конкретно-исторические темы** – это характеры и обстоятельства, рожденные и обусловленные определенной социально-исторической ситуацией в той или иной стране; они не повторяются за пределами данного времени, более или менее локализованы. Таковы, например, тема “лишнего человека” в русской литературе XIX века, тема пролетариата в романе Горького “Мать” и др.

Вечные темы фиксируют повторяющиеся моменты в истории различных национальных обществ в разные исторические эпохи. Таковы, например, темы любви и дружбы, взаимоотношения поколений и др. В анализе тематики чрезвычайно важно определить, какой ее аспект – конкретно-исторический или вечный – более существенен. Нередки

ситуации, когда оба аспекта существенны (“Евгений Онегин” А.С. Пушкина, “Мастер и Маргарита” М.А. Булгакова и др.). В этих случаях важно не упустить из виду вечные аспекты тем. В своем обращении к вечным темам искусство оказывается близким к онтологически ориентированной философии и учениям о природе человека (антропологии). Преломление в искусстве бытийных констант стало предметом пристального рассмотрения философии эпохи романтизма, а также учеными школ мифологических (братья Гримм в Германии, Ф.И.Буслаев в России) и немифологических (Н.Фрай), психоаналитического искусствоведения, ориентирующегося на труды З. Фрейда и К.Г.Юнга.

В последнее время появился ряд серьезных работ, в которых исследуется причастность мифологической архаике литературного творчества близких нам эпох - труды Г.Д.Гачева, Е.М.Мелетинского, И.П.Смирнова, В.И.Тюпы, В.Н.Топорова (См., напр.: Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифологического. Избранное. М., 1995). Особого внимания заслуживают исследования Д.Е.Максимова, который, не отрицая огромную значимость универсалий, восходящих к архаике, для литературы всех эпох, писал о мифопоэтической традиции в литературе XIX – XX вв. как явлении локальном (См. Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. Л., 1996.). Такой точки зрения придерживаются и другие ведущие ученые современности.

Под **проблематикой** художественного произведения принято понимать область осмысления, понимания писателем отраженной реальности. Проблематику можно назвать центральной частью художественного содержания, потому что в ней, как правило, и заключено то, ради чего мы обращаемся к произведению – неповторимый авторский взгляд на мир или, как писал Л.Н.Толстой, “самобытное нравственное отношение автора к предмету.” (Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана// Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1951. Т.30). Число тем, которые предоставляет писателю объективная действительность, поневоле ограничено, поэтому произведений разных авторов на одну и ту же сходную тему немало. Но нет двух крупных писателей, произведения которых совпали бы по своей проблематике. Так, практически все поэты обращались к теме поэзии, но проблематика, связанная с этой темой, звучит по-разному. У Пушкина поэт - пророк. Лермонтов акцентировал гордое одиночество поэта. Некрасов писал о гражданственности поэтического творчества. Для Маяковского поэзия – “производство”, он ставил вопрос “о месте поэта в рабочем строю”.

В настоящее время реально функционирует в литературоведении классификация проблематики, предложенная Г.Н.Поспеловым. Она не свободна от недостатков, но на нее можно опереться при анализе

литературного произведения. Он выделил *мифологическую, национально-историческую, нравоописательную и романную проблематику*.

Мифологическая проблематика представляет собой "фантастико-генетическое осмысление тех или иных явлений природы или культуры" (Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.С. 167). Мифологическая проблематика была развита в фольклоре и на ранних стадиях литературы (Овидий "Метаморфозы"). Но и в современной литературе она проявляется в таких важных течениях, как научно-фантастическая литература (А. Кларк "Космическая одиссея 2001"; К.Саймак "Заповедник гоблинов" и др.).

Национально-историческая проблематика проявилась, прежде всего, в произведениях, создатели которых "интересовались в основном историческим становлением и судьбой целых народностей," "национальной судьбой" ("Слово о полку Игореве"). Сюда относятся также произведения, вызванные к жизни разными моментами межгосударственных и внутринациональных конфликтов ("Клеветникам России" Пушкина, "Хождение по мукам" А.Толстого и др.). Есть произведения, в которых проблемы национального характера решаются на "мирном" или даже бытовом материале ("Умом Россию не понять..." Тютчева, "Левша" Лескова и др.). Учитывая это, литературоведы чаще пользуются термином национальная проблематика.

Важным типом в системе Г.Н.Поспелова является социокультурная проблематика (по терминологии ученого *нравоописательная или этологическая*). Ее аспект – устойчивые общественные отношения, условия и образ жизни той или иной части общества, сложившиеся в сфере массового, обыденного сознания, мнения, привычки, организация быта и т.д. Основной признак данного типа проблематики – акцент на устойчивые, сложившиеся, повторяющиеся черты бытия и сознания людей, здесь важна не динамика, а статика жизни. Другой важный признак произведений с этой проблематикой – в них осмыслиется то, что характерно для широкой группы людей, а не для отдельной индивидуальности ("История одного города" Салтыкова-Щедрина," "Вольность" Радищева, "Волк и ягненок" Крылова, "Мертвые души" Гоголя и др.).

Романный тип проблематики, напротив, тяготеет к "личностному" началу и в себе самих, и в окружающем их обществе" (См.: Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С.194). Важнейшей чертой этого типа является акцент на динамике, на разного рода изменениях (внешних изменений в судьбе и положении личности, в состоянии внутреннего мира). Для произведений такого типа проблематики характерны идейно-нравственные искания героев, душевные драмы, трагизм. Начиная с XIX века, романная проблематика стала ведущим типом во всей мировой романистике и отчетливо

проявилась в творчестве Лермонтова, Толстого, Тургенева, Стендаля, Булгакова и др.

Помимо названных типов проблематики, выделяемых Г.Н.Поспеловым, ученые предлагают ввести в классификацию еще один тип – *философскую проблематику*. Она рассматривает наиболее общие, ”универсальные закономерности бытия общества и природы как в онтологическом, так и в гносеологическом аспектах” (Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 1999. С.52). Философская проблематика занята установлением, “констатированием” существующих устойчивых закономерностей. Особенно проявилась она в произведениях XIX - XX веков. (“Пир во время чумы ” Пушкина, “Стихотворения в прозе ” Тургенева и др.).

Нередко проблематика произведений выступает в типологически чистом виде. Но довольно часто в произведении сочетаются два или более проблемных типа (“Евгений Онегин” Пушкина, “Война и мир” Толстого, “Господа Головлевы ” Щедрина, “Тихий Дон” Шолохова и др.). Необходимо иметь в виду, что не все типы проблематики выражены в произведении одинаково. Как правило, можно выделить главную и вспомогательные проблемы.

Если тематика – область отражения реальности, проблематика – область постановки вопросов, то **идейный мир** – область художественных решений, это проявление авторской позиции. Современные литературоведы считают целесообразным использование термина **идейный мир**, который помимо собственной *идеи* включает еще систему **авторских оценок, авторский идеал** и **пафос** произведения.

Идея является важной составляющей идейного мира произведения. Иногда она формулируется самим автором в тексте произведения, иногда ее высказывает персонаж (что бывает сравнительно редко). Чаще всего идея пропитывает всю структуру произведения, и для ее выявления необходим тщательный анализ.

Это слово укоренено в философии издевна, со времен античности. Оно имеет два значения. Во-первых, идеей называют умопостигаемую сущность предметов, которая находится за пределами материального бытия, прообраз вещи, синтез понятия и объекта. Во-вторых, на протяжении трех столетий мыслители стали связывать идеи со сферой субъективного опыта, с познанием бытия. Субъективная направленность художественных произведений привлекла к себе внимание в XVIII веке. Автор (художник) предстал в теориях рубежа как выразитель определенной позиции, точки зрения. Вслед за Кантом, который ввел термин “эстетическая идея”, сферу художественной субъективности стали обозначать термином *идея*.

В ряде случаев (особенно это касается лирических произведений) в определении идеи нет необходимости, поскольку она растворяется в пафосе: “поэтическая идея – это не

силлогизм, не догмат, не правило, это живая страсть, это пафос” (Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. С.47).

Пафос – это ведущий эмоциональный тон произведения. О разновидностях пафоса см. в разделе “Типы авторской эмоциональности”.

Достаточно часто система **авторских оценок** в произведении понятна без специального анализа (“Недоросль” Фонвизина). Но в реалистических произведениях сделать это достаточно сложно. Реалистический характер представляет собой сложное единство и не поддается механическому разложению. Так, например, неправомерно считать положительными чертами характера тургеневского Базарова силу духа, практичность и т.п., а отрицательными – презрительное отношение к природе, искусству. Неправомерно потому, что и те и другие свойства вырастают из общего корня – высокой самооценки Базарова, из его гордости. Привыкший рассчитывать только на самого себя, Базаров отвергает все, что не понимает – это отчасти и дает ему силу, стойкость, убежденность.

Основанием для системы **авторских оценок** служит **авторский идеал** – представление писателя о высшей норме человеческих отношений, о человеке, воплощающем мечты автора о том, какой должна быть личность. Авторский идеал редко воплощается в произведении прямо. Чаще всего читателю приходится сопоставлять положительные и отрицательные оценки, поскольку не каждый положительный персонаж является авторским идеалом. Так, например, взаимное непонимание героев романа А.С.Пушкина “Евгений Онегин” позволяет сделать вывод, что ни Татьяна, ни Евгений – еще не пушкинский идеал, хотя приближены к нему. Иногда авторский идеал конструируется от противоположного – он противоположен изображенной в произведении действительности. Так, если Чехов в ряде своих рассказов выступает против пошлости и мещанства, то ясно, что его идеал - свободный от обывательщины человек.

Литература

1. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям “тема” и “поэтический мир” //Ученые записки/Тартутского гос. Ун-та. Вып.365. Тарту.
2. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979.
3. Лотман Ю.М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века //Ученые записки/Тартутского гос. Ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975.
4. Мукаржевский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.
5. Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения. М., 1977.
6. Томашевский Б.В. Поэтика. М., 1996.

Тема 3. Литература как вид искусства

1. Деление искусства на виды.
2. Художественный образ.
3. Художественный вымысел. Условность и жизнеподобие.
4. Литература как искусство слова.

Гегель выделил пять видов искусств. Это **архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэзия**. В теоретических работах XVIII - XIX вв. называют также **танец и пантомиму**, а в XX веке – **постановочную режиссуру**. Границы между видами искусств определяются “*формами, способами художественного выражения*” (Гегель).

Материальным носителем образности литературных произведений является слово, которое всегда что-то обозначает. Поэтому литература, как живопись и скульптура, принадлежит к числу *изобразительных искусств* и отличается от искусств неизобразительных. Их принято называть *экспрессивными*. Они запечатлевают общий характер переживания вне его прямых связей с какими-либо предметами, фактами, событиями. Таковы музыка, танец, архитектура.

Обращаясь к способам, с помощью которых функционирует литература, ученые издавна пользуются термином “*образ*”. Литература отражает жизнь в форме образов, то есть использует такие конкретные единичные предметы, явления, события, которые несут в себе обобщение. Они противостоят абстрактным *понятиям*, которые фиксируют общие, повторяющиеся свойства реальности. В отличие от понятия *образ* обладает большей “наглядностью”, ему свойственна не логическая, а конкретно-чувственная и эмоциональная убедительность. Образ составляет основу художественности: благодаря своей образной природе художественные произведения обладают эстетической ценностью.

В гносеологическом плане художественный образ – разновидность образа вообще, под которым понимают результат освоения сознанием человека окружающей действительности. Вне образов нет ни отражения действительности, ни воображения, ни познания, ни творчества.

Художественный образ – категория эстетики, характеризующая результат осмысления автором (художником) какого-либо явления, процесса свойственными тому или другому виду искусства способами. Художественный образ, с одной стороны, это ответ художника на интересующие его вопросы, а с другой – это и новые вопросы, порождаемые недосказанностью образа, его субъективной природой. Важнейшие черты художественного образа таковы:

-максимальная *емкость* содержания. Художественный образ воспринимается и оценивается как некая целостность, даже если он создан из одной- двух деталей: читатель в своём воображении восполняет недостающее. Так, в стихотворении Ф.И.Тютчева описаны только глаза, взгляд героини:

*Я очи знал, - о, эти очи!
Как я любил их, - знает Бог!
От их волшебной, страстной ночи
Я душу оторвать не мог.*
("Я очи знал, - о, эти очи!..")

- *типическое* значение образа. "У истинного таланта каждое лицо – тип, для читателя, есть *знакомый незнакомец*", - писал В.Г. Белинский.

-Художественный образ *экспрессивен*, т.е. выражает идейно-эмоциональное отношение автора к предмету. Он обращен не только к уму, но и к чувствам читателей, слушателей, зрителей.

-Художественный образ *самодостаточен*, он есть форма выражения содержания в искусстве.

Специфика отражения и изображения в искусстве, и особенно в литературе, такова, что в художественном произведении читателю предстает как бы сама жизнь, мир, некая реальность. Такого рода иллюзия реальности – уникальное свойство именно художественных произведений, не присущее ни одной форме общественного сознания. Для обозначения этого свойства в науке применяется термин "**художественная реальность**". По сравнению с первичной реальностью реальность художественная представляет собой определенного рода условность. Она создана для чего-то, ради какой-то определенной цели, что отличает ее от реальности жизненной, которая не имеет цели вне себя, и не нуждается ни в обоснованиях, ни в оправданиях.

По сравнению с жизнью, как таковой, художественное произведение предстает условностью и потому, что его мир – это мир вымышленный. Художественный вымысел на ранних этапах становления искусства, как правило, не осознавался: архаическое сознание не разграничивало правды исторической и художественной. Но уже в народных сказках осознанный вымысел достаточно ярко выражен. На протяжении ряда столетий вымысел выступал в литературных произведениях как всеобщее достояние, как наследуемый писателями у предшественников. Чаще всего это были традиционные персонажи и сюжеты, которые каждый раз как-то трансформировались. Активно использовали вымысел писатели и поэты эпохи романтизма. В послеромантические эпохи художественный вымысел несколько сузил свою сферу, писатели XIX века предпочитали вымыслу прямое наблюдение над жизнью. Русская классическая литература была более литературой "домысла", чем вымысла как такового. В XX веке вымысел

порой расценивался как нечто устаревшее, отвергался во имя воссоздания реального факта, документально подтверждаемого. Эта крайность оспаривалась. Литература нашего столетия - как и ранее – широко опирается и на вымысел, и на невымышленные события и лица.

Посредством *вымысла* автор обобщает факты реальности, воплощает свой взгляд на мир. При этом имеют место две тенденции художественной образности, которые обозначаются терминами *условность* (акцентирование автором нетождественности между изображаемым и реальным) и *жизнеподобие* (создание иллюзии тождества искусства и жизни).

Специфика отражения и изображения в искусстве и особенно в литературе такова, что в художественном произведении нам предстает как бы сама жизнь, мир, некая реальность. Не случайно один из русских литераторов называл литературное произведение “сокращенной вселенной”. Такого рода иллюзия реальности – уникальное свойство именно художественных произведений, не присущее более ни одной форме общественного сознания. Представляется принципиально важным выяснить, в каких соотношениях находятся жизненная (первичная) реальность и реальность художественная (вторичная). Художественная реальность условна, она создана для чего-то, ради некоторой определенной цели, на что ясно указывает существование функций художественного произведения (познавательная, оценочная, воспитательная, эстетическая, функция самовыражения). В этом также отличие от реальности жизненной, которая не имеет цели вне себя, чье существование абсолютно, безусловно, и не нуждается ни в обоснованиях, ни в оправданиях.

По сравнению с жизнью, как таковой, художественное произведение предстает условностью и потому, что его мир – это мир вымышленный. Даже при самой строгой опоре на фактический материал сохраняется огромная творческая роль вымысла, который является сущностной чертой художественного творчества. Даже если представить себе практически невозможный вариант, когда художественное произведение строится исключительно на описании достоверного и реально происшедшего, то и тут вымысел, понимаемый широко, как творческая обработка действительности, не потеряет своей роли. Он скажется и проявится в самом отборе изображенных в произведении явлений, в установлении между ними закономерных связей, в придании жизненному материалу художественной целесообразности. Все это принципиально отличает художественную реальность от жизненной; в общем виде различие сводится к тому, что первичная реальность есть область природы, а вторичная – область культуры.

Одна из наиболее распространенных ошибок в аналитической работе состоит в отождествлении жизненной и художественной

реальности. Самое обычное ее проявление – восприятие персонажей эпических и драматических произведений, лирического героя в лирике как реально существующих личностей. Это проявляется, например, в написании сочинений на тему “Ты не права, Софья!” по комедии А.Грибоедова “Горе от ума” или проведении так называемых “судов” над литературными персонажами. Последствия такого наивно-реалистического подхода к литературе не так безобидны. Во-первых, он ведет к утрате эстетической специфики художественного текста. Во-вторых, подобный подход разрушает целостность художественного произведения и, вырывая из него отдельные частности, очень обедняет его. Кроме того, акцентируя внимание на характерах, то есть на объективном предмете изображения, наивно-реалистический подход забывает про автора, его систему оценок и отношений, его позицию, то есть игнорирует субъективную сторону художественного произведения.

Наивно-реалистическое восприятие законно и необходимо в процессе первичного, читательского восприятия, но оно не должно становиться методологической основой научного анализа.

Художественная литература явление многоплановое. В ее составе и *вымышленная предметность* и собственно *речевые* конструкции, *словестные* структуры. Искусство вымысла проявляется главным образом в беллетристической прозе, а *искусство слова* как таковое определяет облик поэзии. Современные литературоведы характеризуют вымысел и собственно словестное начало как две нерасторжимые грани одного феномена: художественной словестности.

Собственно словесный аспект литературы, в свою очередь, двупланов. Речь здесь предстает, во-первых, как *средство изображения*, а, во-вторых, в качестве *предмета изображения* – кому-то принадлежащих и кого-то характеризующих высказываний. Литература, иначе говоря, способна воссоздать речевую деятельность людей, и это особенно резко отличает ее от всех иных видов искусства. Только в литературе человек предстает говорящим, чему придавал принципиальное значение М.М.Бахтин : “*Основная особенность литературы – язык здесь не только средство коммуникации и выражения-изображения, но и объект изображения*” (Бахтин М.М. Язык в художественной литературе //Бахтин М.М. Собр. Соч.: В 7 т. – М., 1966. Т. 5. С. 287-289). Ученый утверждал также, что основная проблема изучения литературы – “проблема взаимоотношений изображающей и изображаемой речи”. Текст литературного произведения составляет единство двух “нервующихся линий”. Это, во-первых, цепь словестных обозначений “внесловестной” реальности и, во-вторых, ряд кому-то принадлежащих (повествователю, лирическому герою, персонажам) высказываний, благодаря которым литература напрямую осваивает процессы мышления людей и их эмоции, широко запечатлевает их духовное общение. В литературных

произведениях нередко размышления героев на философские, социальные, нравственные, религиозные, исторические темы.

Художественная литература принадлежит к числу так называемых простых, или *односоставных* видов искусств, опирающихся на один материальный носитель образности (письменное слово). В то же время она прочно связана с искусствами *синтетическими* (многосоставными) – театр и киноискусство, вокальная музыка и т.п.

В разные эпохи предпочтение отдавалось различным видам искусства. В античности предпочтение отдавалось скульптуре, в эпоху Возрождения доминировала живопись. В эпоху романтизма роль лидера в мире искусства с поэзией делила музыка. В XX веке произошли серьезные сдвиги в соотношениях между видами искусств. Приобрели особое влияние художественные формы, опирающиеся на новые средства массовой коммуникации: с письменным и печатным словом стали успешно соперничать устная речь, звучащая по радио и с телеэкрана. Известный своими резкими суждениями теоретик телевидения М.Маклюэн утверждал, что у книги нет будущего, привычка к чтению себя изживает, письменность обречена, ибо она слишком интеллектуальна для эпохи телевидения. (Концепция М.Маклюэна излагается в книге: Теории, школы, концепции, критические анализы. Художественное произведение и личность. М., 1975. С. 237-243).

В противовес крайностям современного телецентризма правомерно сказать, что художественная словесность в наше время является первым среди равных друг другу искусств.

Литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.С.155.
3. Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973. С. 291.
4. Гачев Г.Д.Образ в русской художественной культуре. М., 1981.
5. Гегель Г.В. Ф. Эстетика: В. 4т. М., 1968. Т. 1.С.51, 162-166.
6. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 6т. М., 1967. Т.3.С.254.
7. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М., 1992. Кн.1.С.311.
8. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Высокая классика. М., 1974.с.32-56; его же: История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С.402-417.
9. Мукаржевский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 38-39,53.
- 10.Поспелов Г.Н. Искусство и эстетика. М.,1984. С.81-82

- 11.Потебня А.А. Из записок по теории словестности //Потебня А.А.Эстетика и поэтика. М., 1976.
- 12.Толстой Л.Н. Что такое искусство? М.,1985. С.180.
- 13.Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С.56.
- 14.Чернышевский Н.Г. Избр. эстетические произведения. М., 1978. С. 68.
- 15.Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1996. С.84.
- 16.Шиллер Ф. О возвышенном (к дальнейшему развитию некоторых идей Канта) // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7т. М., 1957.Т.6. С.186.
- 17.Эпштейн М.Н. Образ художественный //Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

РАЗДЕЛ II. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Тема 1. Герменевтика. Литературные иерархии

1. Герменевтика.
2. Восприятие литературы. Читатель и автор.
3. Литературные иерархии и репутации:
 - а) литературная классика;
 - б) массовая литература;
 - в) беллетристика;
 - г) колебания литературных репутаций.

Герменевтика (от др.-гр. глагола “разъясняю”) - это искусство и теория истолкования текстов, учение о понимании смысла высказывания и шире - другой индивидуальности. В настоящее время герменевтика является *методологической основой* гуманитарного знания, в том числе искусствоведения и литературоведения.

Центральное понятие герменевтики – *понимание*. Понимание – это, во-первых, интуитивное постижение предмета, а во-вторых, его истолкование (“интерпретация”). Благодаря истолкованию преодолевается неполнота первоначального понимания. Интерпретация носит творческий и познавательный характер. Задача толкования текста, по словам Ф.Шлейермахера, состоит в том, чтобы “понять речь сначала так же хорошо, а затем лучше, чем ее инициатор”, т.е. придать высказыванию дополнительную ясность, чтобы обнаружить скрытый *смысл* в очевидном смысле. Смысл – одна из самых трудных для философии категорий. Смысл высказывания – это не только вложенное в него говорящим, но и то, что извлек из него толкователь. В новом контексте слово легко меняет свой смысл. “Субъективно окрашенные, личностные высказывания”, “включенные” в общение, как видно, таят в себе *множество* смыслов, явных и скрытых, сознаваемых и не сознаваемых говорящим. Будучи “многосмысленными”, они, естественно, не обладают

полнотой определенности. Поэтому высказывания оказываются способными видоизменяться, достраиваться, обогащаться в различных контекстах восприятия, в частности, в нескончаемых рядах интерпретаций”. (Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С.109-110). Рассмотренные положения герменевтики проливают свет на закономерности восприятия литературы и на его субъекта, т.е. читателя.

Обсуждая проблему “читатель – автор”, ученые высказывают различные точки зрения. А.А.Потебня возводил творческую инициативу читателя в абсолют: читатель может “достраивать” произведение по своему усмотрению. А.П.Скафтымов, полемизируя с ним, писал: *”Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в воспроизведении художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично...хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе ширину понимания и отдать себя автору”* (Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы. Саратов, 1994. С.142). Обе эти крайности преодолеваются герменевтически ориентированным литературоведением, которое считает отношения читателя и автора диалогом, встречей. И чтобы эти встречи состоялись, читателю необходимы и эстетический вкус, и интерес к писателю и его творчеству. Процесс воспитания читателя может идти плодотворно только параллельно с ростом общей культуры человека, с расширением его эстетического кругозора, с совершенствованием художественного вкуса. Философ В.Ф. Асмус прав: *“...творческий результат чтения в каждом отдельном случае зависит не только от состояния и достоинства читателя в тот момент, когда он приступает к чтению вещи, но и от всей духовной биографии меня, читателя. ...Моя способность понять “трудное” произведение зависит не только от барьера, который поставил передо мной в этом произведении автор, но и от меня самого, от моей читательской культуры, от степени моего уважения к автору, потрудившемуся над произведением, от уважения к искусству, в котором этому произведению может быть суждено сиять в веках, как сияет алмаз”* (Вопросы литературы. 1961. № 2. С. 42 -43).

Кругозором, вкусами и ожиданиями читателей во многом определяются судьбы произведений и популярность их авторов. Наиболее существенны при уяснении исторического функционирования литературы высказывания о ней, реминисценции, цитаты в новых произведениях, иллюстрации и режиссерские постановки, отклики публицистов, литературоведов и критиков.

Свое художественное предназначение литературные произведения выполняют по-разному. В этой связи оказываются насущными такие понятия, как **высокая литература, массовая литература и**

беллетристика. Разграничение названных понятий вызывает бесконечные споры и разнотолки.

Высокая литература представлена, прежде всего, *классикой* – той частью художественной словесности, которая интересна и авторитетна для ряда поколений и составляет “золотой” фонд литературы. В словосочетании художественная классика содержится представление о значительности, образцовости произведений. Писатели-классики – это, по известному выражению Д.С.Мережковского, вечные спутники человечества. Классическая литература опознается лишь извне, со стороны, из другой, последующей эпохи. Поспешное возведение автора в высокий ранг классика не всегда желательно. Автор, признанный современниками, – это лишь “кандидат” в классики. Достаточно вспомнить, что предельно высоко оценивались в пору их создания произведения не только Пушкина и Гоголя, Л.Толстого и Чехова, но и Н.В.Кукольника, С.Я.Надсона, В.А.Крылова (популярнейшего драматурга 1870-1880-х годов). Кумиры своего времени еще не классики. Вопрос о том, кто достоин репутации классика, призваны решать не современники писателей, а их потомки. Грань смежду классикой и “неклассикой” в составе литературы прошлых эпох размыты и изменчивы. Сейчас не вызывает сомнений характеристика К.Н.Батюшкова и Е.А.Баратынского как поэтов-классиков, но долгое время эти современники Пушкина пребывали во “втором ряду”.

В составе литературной классики различимы авторы, которые обрели всемирную непреходящую значимость (Гомер, Данте, Шекспир, Гете, Достоевский), и национальные классики – писатели, имеющие наибольшую авторитетность в литературах отдельных народов (Крылов, Грибоедов, Пушкин). Национальная классика, естественно, входит в классику мировую лишь частично.

Словосочетание “*массовая литература*” имеет разные значения. В широком смысле – это то, что не получило высокой оценки художественно образованной публики. Более распространенное мнение о массовой литературе как литературном “ниже”. Это совокупность *популярных* произведений, которые рассчитаны на читателя, не приобщенного к художественной культуре, невзыскательного, не обладающего развитым вкусом. (В немецкой литературе пользуется термином “*тривиальная*” литература, во французской – *паралитература*, в английской – *популярная*). Паралитература обслуживает читателя, чьи понятия о жизненных ценностях, о добре и зле исчерпывается примитивными стереотипами, тяготеют к общепризнанным стандартам. Именно в этом отношении она является массовой. Крайний схематизм паралитературных персонажей отличает их от героев высокой литературы и добротной беллетристики. Отсутствие характеров паралитература компенсирует динамично развивающимся действием, обилием невероятных,

фантастических, почти сказочных происшествий. Подтверждение тому большое количество книг о похождениях Анжелики, которые пользуются огромным успехом у невзыскательного читателя.

Паралитература – детище индустрии духовного потребления. В Германии, например, производство “тривиальных романов” в буквальном смысле поставлено на конвейер: *“Издательство выпускает в месяц определенное количество названий тривиальных романов того или иного жанра (женский, детективный, вестерн, приключенческий, научно-фантастический, солдатский романы), строго регламентированных в смысле сюжета, характера, языка стиля и даже объема (250-272 страницы книжного текста). Для этого оно содержит на договорных началах авторов, которые регулярно, в заранее спланированные сроки поставляют редакции рукописи, отвечающие предуказанным условиям. Эти рукописи издаются не под именем автора, а под каким-нибудь звучным псевдонимом, который принадлежит, так же, как и рукопись, издательству. Последнее имеет право, не согласовывая с автором, исправлять и переделывать рукописи по своему усмотрению и выпускать рукописи разных авторов под общим псевдонимом”* (Фрадкин И.М. Тривиальный роман и пути его распространения в ФРГ //Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада. – М., 1984. С. 109).

Таким образом, авторское начало уничтожается в самом процессе производства паралитературы.

Уобразованных слоев общества массовая литература вызывает, как правило, негативное отношение. Вместе с тем некоторые ученые предпринимают попытки позитивного ее рассмотрения. Так, например, в монографии американского ученого Дж. Кавелти (Cawelti J.G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. Chicago, 1976) утверждаются преимущества массовой литературы перед литературной классикой: она отвечает потребности “большинства современных американцев и западноевропейцев” уйти от жизни с ее однообразием, скукой, раздражением. Эти читательские запросы, считает ученый, удовлетворяются путем насыщения произведений мотивами “опасности, неопределенности, насилия и секса”.

Слово *“беллетристика”* используется в разных значениях: в широком смысле - художественная литература; в более узком - повествовательная проза. Иногда она отождествляется с массовой литературой.

В свое время А.С.Пушкин писал: *“Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, - то поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем, как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и*

каждый день заменяются другими, произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны” (Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 548-549).

То же можно сказать и о беллетристике. Она обращена к такому кругу проблем и так их освещает, что обладает притягательной силой только для современников автора и утрачивает ее в глазах потомков. Но было бы ошибкой считать беллетристику низшей формой художественной литературы в сравнении с классикой. У каждого вида творчества свои цели, свои пути их достижения, свои способы воздействия на читателя.

В изящной словесности у художественного образа преобладают функции исследовательские, в беллетристике – иллюстративные. Было время, когда читатели стояли в очереди за романом А.Коптяевой “Иван Иванович”. Прошли годы. Смешались читательские привязанности. Взошла звезда Ю.Германа. Его трилогия “Дело, которому ты служишь” имела ошеломляющий успех. Миновал и он. Аналогична судьба “Детей Арбата” А.Рыбакова.

В ряде случаев беллетристика волевыми решениями сильных мира на какое-то время возводится в ранг классики. Такой оказалась участь многих произведений литературы советского периода, каковы, например, “Как закалялась сталь” Н.А.Островского, “Разгром” и “Молодая гвардия” А.А.Фадеева. Их правомерно назвать **канонизированной беллетристикой**.

Наряду с такого рода беллетристикой широко бытуют произведения, созданные с установкой на развлекательность, на легкое чтение. Эта ветвь беллетристики тяготеет к авантюристике. Ощутимо индивидуальное своеобразие и в таком роде беллетристики, как научная фантастика: Р.Бретбери невозможно “спутать” со Ст. Лемом, И.А.Ефремова - с братьями Стругацкими. Такие произведения, выдержав испытание временем, в какой-то мере приблизилась к статусу литературной классики. Такова, например, судьба романов А.Дюма-отца.

У рассматриваемой проблемы есть еще один аспект – многообразие читательских индивидуальностей. Изящная словесность, как правило, требует высокой читательской культуры, беллетристика доступна всем.

Вместе с тем литературные репутации претерпевают колебания, и порой весьма резкие. Так, Шекспир до середины XVIII века если и не пребывал в полной безвестности, то во всяком случае не обладал высоким авторитетом. Долгое время не получала высокой оценки поэзия Ф.И.Тютчева. И, напротив, В.Г.Бенедиктов, С.Я.Надсон, И.Северянин вызывали шумный восторг современников, но в глазах потомков потеряли свой авторитет. Менялись репутации и таких однозначно признанных писателей-классиков, как Л.Толстой и Ф.Достоевский, Ф.Кафка и И.Гете. Едва ли не главным фактором популярности произведений является соответствие умонастроений авторов (когда бы они ни жили) духу времени

восприятия литературы. Важными факторами является также громкость и эффектность “заявления” автором собственной оригинальности и новизны (Пушкин, Гоголь, Некрасов).

Существуют и другие причины высокой репутации писателей. В.Е.Хализев по этому поводу пишет: *“Нельзя не признать, что главным и единственно надежным фактором успеха у публики, длительного и прочного, является сполна реализовавший себя писательский талант, масштаб личности автора, самобытность и оригинальность его произведений, глубина “творческого созерцания” реальности”* (Теория литературы..., с.139).

Литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 361.
2. Белицкий А.И. В мастерской художника слова. М., 1989.
3. Боницкая Н.К. Образ автора как эстетическая категория // Контекст-1985. М., 1985.
4. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного /Пер. с нем. 1991.С. 82-92, 256-323/.
5. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М., 1997 (гл.”Философская герменевтика от Фр. Шлеймахера к Г.Гадамеру”).
6. Гурвич И.А. Беллетристика в русской литературе XIX в. М., 1991.
7. Левидов А.М. Автор – образ - читатель. Л., 1977.
8. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т.3.
9. Мельников Н.Г. О понятии массовая литература // Литературоведение на пороге XXI в. М., 1978.
10. Мильдон В.И. Беседы о паралитературе // Вопр. философии. 1972. №1.
11. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.

РАЗДЕЛ III. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Тема 1. Мир произведения

1. Художественная деталь.
2. Персонаж и его ценностная организация.
3. Архетип.
4. Портрет.
5. Пейзаж.
6. Мир вещей.
7. Психологизм.
8. Формы художественной условности.

9. Время и пространство.

10. Интертекстуальность.

Мир литературного произведения – это воссозданная в нем посредством речи и при участии вымысла предметность. Он включает в себя как материальные ценности, так и сознание человека. Обосновано оно было Д.С. Лихачевым в 60-х годах прошлого столетия.

Мир произведения многопланов. Наиболее крупные единицы словесно-художественного мира – *персонажи*, составляющие систему, и *события*, благодаря которым слагаются сюжеты. Мир включает в себя также то, что правомерно назвать *компонентами* изобразительности: акты поведения персонажей, черты их наружности (портреты), явления психики, а также факты окружающего людей бытия (вещи, интерьеры, пейзажи и др.). Важное значение имеют и высказывания героев, монологи и диалоги. Малым и неделимым звеном художественной предметности являются единичные подробности (детали) изображаемого.

Обратимся к различным пластам изображенного мира.

Термин **персонаж** взят из французского языка и имеет латинское происхождение. Словом “*persona*” древние римляне обозначали маску, которую надевал актер, а позднее – изображенное в художественном произведении лицо. В качестве синонимов используются сочетания “литературный герой” и “действующее лицо”. Однако эти понятия несут и дополнительную информацию: слово “герой” подчеркивает позитивную роль, изображаемого человека, а “действующее лицо” – тот факт, что персонаж в произведении достаточно активен. Чаще всего литературный персонаж – это человек. Он может быть полностью вымышлен писателем (Гулливвер у Дж. Свифта), либо являться результатом домысливания облика реально существовавшего человека (н-р, исторические личности), либо итогом обработки уже известных литературных героев (Фауст).

Наряду с людьми в произведении могут действовать и разговаривать животные, растения, вещи, природные стихии, фантастические существа, роботы и пр. (“Синяя птица” М. Метерлинка, “Маугли” Р. Киплинга, “Человек-амфибия” А. Беляева, “Солярис” Ст. Лема, “Мастер и Маргарита” М.Булгакова). Есть жанры, виды литературы, в которых подобные персонажи обязательны или очень вероятны: сказка, басня, баллада, научная фантастика и др.

Персонажную сферу литературы составляют не только обособленные индивидуальности, но и собирательные герои (их прообраз – хор в античной драме). Интерес к проблеме народности, социальной психологии стимулировал в литературе XIX- XXв. развитие данного ракурса изображения (толпа в “Соборе Парижской Богородицы” В.Гюго, базар в “Чреве Парижа” Э.Золя, рабочая слабочка в романе М.Горького “Мать” и др.).

Разнообразие видов персонажа вплотную приводит к вопросу о предмете художественного познания: нечеловеческие персонажи выступают носителями нравственных, т.е. человеческих, качеств; существование собирательных героев выявляет интерес к общему в разных лицах.

Число характеров и персонажей в произведении обычно не совпадает: персонажей значительно больше. Есть лица, не имеющие характера, выполняющие лишь эпизодическую роль (например, в “Бедной Лизе” Н.М. Карамзина – подруга героини, сообщившая матери о гибели дочери).

Архетип (от гр. *archetypos*- первообраз, модель) – понятие, зародившееся и обоснованное в работах швейцарского ученого К.Г.Юнга, занимавшегося изучением психики, в особенности соотношения сознательной и бессознательной сфер.

В ходе анализа психики во всей ее полноте Юнг обосновал понятие “архетипа”. Оно определялось им по-разному, но формулировки фактически дополняли и уточняли друг друга. Архетип – это находящиеся в основе индивидуальной психики инстинктивные формы, которые обнаруживаются тогда, когда входят в сознание и проступают в нем как образы, картины, фантазии, достаточно трудно определяемые: *“Следует отказаться, - писал ученый, от мысли, что архетип можно объяснить (...) Всякая попытка объяснить скажется не чем иным, как более или менее удачным переводом на другой язык”* (Юнг К.Г. Воспоминания. Сноведения. Размышления. – Киев, 1994. С.166). Юнг выделил несколько архетипов и дал им соответствующие имена: *анима* – прообраз женского начала в мужской психике; *анимус* – след мужчины в женской психике; *тень* – бессознательная часть психики, символизирующая темную сторону личности, то, что человек не понимает в самом себе (например, низменные черты характера); *самость* - индивидуальное начало, “принцип определения себя в этом мире”. Самость и служит предпосылкой и свидетельством целостности личности. Существенны архетипы *дитяти, матери, мудрого старика или старухи*.

Как источник архетипов рассматривают мифы разных народов. В их числе космогонические мифы (о происхождении мира), антропологические (о происхождении человека), теогонические (о происхождении богов), календарные (о смене времен года), эсхатологические (о конце света) и др. При всем многообразии мифов основная направленность большинства из них - описание процесса творения мира. И важнейшая фигура здесь - творец, димиург, в качестве которого выступает так называемый первопредок, культурный герой. Он выполняет функции устроителя мира: добывает огонь, изобретает ремесла, защищает род и племя от демонических сил, борется с чудовищами, устанавливает обряды и обычаи, т. е. вносит организующие начала в жизнь

рода или племени. Наиболее известным культурным героем в греческой мифологии является Прометей. Именно такой герой становится одним из важнейших архетипических образов, встречающихся в трансформированном виде в различных произведениях мировой литературы.

При изучении архетипов и мифов используется целый ряд понятий и терминов: *мифологема* (содержание понятия близко архетипу), *архетипическая* (или *архаическая*) *модель*, *архетипические черты*, *архетипические формулы*, *архетипические мотивы*. Чаще всего архетип отождествляется или соотносится с *мотивом*.

Понятие **мотива** было введено А.Н.Веселовским и определялось как “простейшая повествовательная единица, образно ответившая на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения” (Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. С. 305). В качестве примеров архаических мотивов он называет представление солнца оком, солнца и луны братьев и сестрой, молнии как действия птицы и т.д. Архаические мотивы классической мифологии со временем расширяются, видоизменяются и, начиная со средних веков, нередко сочетаются с христианско-мифологическими, сформировавшимися в лоне библейской мифологии.

Пронизанность литературы и искусства в целом (живопись, скульптура, музыка) архаическими мотивами приводит к тому, что понятие архетипа становится необходимым инструментом исследования. К нему обращались представители мифологической школы, объяснявшие явления фольклора древнейшей мифологией. Ученые ритуально-мифологической школы доказывали, что содержание самых различных произведений имеет ритуальные истоки. Так, изображение судьбы молодого человека в массе романов XIX-XX веков восходит к ритуалу инициации; а появление персонажей, наделенных противоречиями, - к архетипу бога и дьявола.

Особенно активно архетипический подход проявляется при анализе творчества таких писателей, как Дж. Джойс, Т.Манн, Ф.Кафка, в русской литературе – Ф.Достоевского, И.Бунина, Л.Андреева и др. В трансформированном виде Ю.Лотман выделяет ряд архетипов в творчестве А.С.Пушкина: *мотив стихии, метели, дома, кладбища, статуи*. Богато архетипическими мотивами и творчество Н.В.Гоголя: карнавальность “Вечеров на хуторе близ Диканьки”, поединок отца с сыном в “Тарасе Бульбе”. М.Бахтин, Е.Мелетинский В.Топоров отмечают *архетипы двойника, космоса и хаоса, своего и чужого, героя и антигероя* в творчестве Ф.М.Достоевского (Бахтин М.М. Проблема поэтики Достоевского. – М., 1972; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа.- М.,1995; Топоров В.М. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1995). “Примером глубоко мотивированного использования древних сказаний и иных

архетипически значимых форм культуры и быта является роман Ч. Айтматова “И дольше века длится день”. Роман начинается и завершается изображением похорон одного из героев, которые воспринимаются и автором, и героями как очень важная и священная церемония, полная глубокого человеческого и сакрального смысла. Ритуал начинается с определения места погребения, в качестве которого было выбрано старинное кладбище Ана-Бейит. Здесь, согласно преданию, покоится прах Найман-Аны, чья судьба воссоздается в легенде о завоевании сарозекских земель племенем жуаньжуаней, о пленении ими её сына Жоламана, о превращении его в манкурта и убийстве им собственной матери. Однако погребение, к глубокой скорби, происходит не на кладбище, а в сарозекской степи: на месте кладбища возник космодром” (Эсалнек А.Я. Архетип / Введение в литературоведение. – М., 2000. С. 35-36). Присутствуют в произведении и другие архетипы. Таким образом, понятие архетип позволяет увидеть многие стороны в содержании художественного произведения, прежде всего преемственность в жизни человеческого рода, сохранение памяти о прошлом и многое другое.

Картина изображенного мира складывается из отдельных **художественных деталей**. Под **деталью** мы будем понимать мельчайшую изобразительную или выразительную художественную подробность: элемент пейзажа или портрета, отдельную вещь, поступок, психологическое движение.

Для удобства анализа художественные детали можно подразделить на несколько групп. Прежде всего, выделяются детали **внешние** и **психологические**. Внешние подразделяются на *портретные, пейзажные и вещные*. *Психологические детали* рисуют нам внутренний мир человека, это отдельные душевные движения: мысли, чувства, переживания, желания.

По характеру художественного воздействия различаются *детали-подробности* и *детали-символы*. Детали-подробности действуют в массе, описывая предмет или явление со всех сторон, символическая деталь единична. Например, в писании интерьера дома Плюшкина автор использовал детали-подробности, а халат Обломова в одноименном романе Гончарова является деталью-символом.

Под литературным **портретом** понимается изображение в художественном произведении всей внешности человека, включая сюда и лицо, и телосложение, и одежду, и манеру поведения, и жесты, и мимику. Наиболее простой и часто применяющейся формой портретной характеристики является портрет-сравнение. Так, Чехов, рисуя портрет одной из своих героинь, использует прием сравнения: “*И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову*” (“В овраге”).

Самой сложной разновидностью портрета является *портрет-впечатление*. Своеобразие его состоит в том, что портретных черт и деталей здесь как таковых нет вообще, остается только впечатление: ”*Лицо его как будто дверью прищемлено или мокрой тряпкой прибито*” (“Двое в одном” А.Чехов). Фотографический портрет Настасьи Филипповны в романе “Идиот” дан в восприятии князя Мышкина, Гани Иволгина, генерала Епанчина, его жены и трех дочерей. Портрет вызывает как восхищение, так и различные толки, разговоры. Это определяет расстановку сил в романе и служит завязкой сразу нескольких сюжетных линий.

Особой разновидностью портрета является *психологический портрет*, где преобладают черты внешности, свидетельствующие о свойствах характера и внутреннего мира. Так часто изображались представители русской дворянской интеллигенции. Пример – портрет Печорина в “Герое нашего времени”. насыщая изображение множеством подробностей, М.Ю.Лермонтов стремится при этом избежать “овнешненности” героя, сохранить за ним некоторую загадочность. Для этого он “передоверяет” описание рассказчику, подчеркивает непреднамеренность его встречи с Печориным; многие замечания рассказчика звучат как догадки, а не как утверждения. Психологической портретной чертой является, например, подрагивающая губа Раскольникова в “Преступлении и наказании”.

В литературе середины XIX века прочное место занял развернутый *экспозиционный портрет*, в котором описание внешности переходит в социально-психологическую характеристику и соседствует с фактами биографии героя, о чем свидетельствует творчество Тургенева, Гончарова, Бальзака, Диккенса и др.

Важной составляющей внешности персонажей является их костюм. Крестьянская одежда, чиновничий мундир или ряса священника уже отчасти характеризуют их носителей. Не меньшее значение может иметь и домашний халат, если речь идет об Обломове. Одежду не только носят: о ней говорят, её оценивают. В романе И.А.Гончарова “Обыкновенная история” в ответ на критику дядюшки в адрес мешковатого костюма племянника Александр Адуев возражает со свойственным ему поначалу деревенским простодушием, что “сукно-то еще добротное”. Но вот проходит время, костюм шьётся у лучшего портного, быстро приобретаются ловкость манер столичного жителя, а доверчивость и простодушие сменяются холодностью и расчетливостью. Перемена одежды часто означает перемену положения её носителя, а также изменения в сознании, часто необратимые.

В творчестве писателей рубежа XIX-XX вв. заметно возрастает субъективное начало. В произведениях символистов конкретная деталь утрачивает свой чувственный характер, становится знаком соответствия с

миром невидимого, абсолютного. Незнакомка Блока, при всех конкретных приметах её облика (“...*И шляпа с траурными перьями, /И в кольцах узкая рука*”), - символ вечной красоты и женственности.

Общую эволюцию изображения “внешнего” человека в литературе можно определить как постепенное освобождение его от нормативной заданности, движение к живому контакту с жизнью. Происходит переход от многословия к краткости, от описательности к экспрессии отдельных деталей. Портрет все чаще служит средством проникновения в мир чувств и сознания неповторимой личности.

Пейзажем в литературе называется изображение в произведении живой и неживой природы. Как справедливо указывает Л.М.Шемелева, *пейзаж* - это описание “любого незамкнутого пространства внешнего мира”(Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987). За исключением так называемого дикого пейзажа, описание природы обычно вбирает в себя *образы вещей*, созданных человеком. В одном из эпизодов романа И.А.Гончарова “Обрыв” читаем: “*Дождь лил как из ведра, молния сверкала за молнией, гром ревел. И сумерки, и тучи погрузили все в глубокий мрак. Райский стал раскаиваться в своем артистическом намерении посмотреть грозу, потому что от ливня намокший зонтик пропускал воду ему на лицо и на платье, ноги вязли в мокрой глине, и он, забывший подробности местности, беспрестанно натыкался в роце на бугры, на пни или скакал в ямы. Он поминутно останавливался и только при блеске молнии делал несколько шагов вперед. Он знал, что тут была где-то на дне обрыва, беседка, когда кусты и деревья, росшие по обрыву, составляли часть сада*” (ч.III, гл.XIII). **Намокший зонтик, платье героя, беседка** – это все предметы материальной культуры, и они наравне с дождем и молнией составляют предметно-изобразительный мир художественного произведения. При литературоведческом анализе конкретного пейзажа все элементы описания рассматриваются в совокупности, иначе будет нарушена целостность предмета и его эстетического восприятия. Функции пейзажа достаточно хорошо освещены в учебной и научной литературе, поэтому остановимся только на одной его грани. Местом действия в литературе нового времени часто становится город. Город как место действия обладает теми же функциями, что и пейзаж; в литературе появился даже неточный оксюморонный термин: “городской пейзаж”. В каждом произведении у города есть свой неповторимый облик, т.к. писатель не просто создает топологическое место действия, но в соответствии со своими художественными задачами строит определенный *образ* города. В “Евгении Онегине” Пушкина Петербург – светский, в его же “Медном всаднике” он олицетворяет силу и мощь государственности. Для Гоголя Петербург – город чиновничества, для Достоевского – враждебный человеческой и божественной природе город.

“Второй природой” часто называют *мир вещей* в произведении. В литературе нового времени характеристика героя через принадлежащие ему вещи становится едва ли не важнейшей. Вещь становится даже показателем изменения характера: сравним, например, два кабинета Онегина – петербургский и деревенский. Вещная деталь обладает способностью одновременно характеризовать человека, и выражать авторское отношение к персонажу. Например, пепельница в виде серебряного лаптя, стоящая на столе у Павла Петровича (“Отцы и дети” И.Тургенев) характеризует не только показное народолюбие персонажа, но и выражает отрицательную оценку Тургенева.

В творчестве Гоголя вещь перерастает рамки привычных для нее функций. Она повествует не только о жизни того или иного лица, но и об укладе жизни в целом. Отсюда избыточность гоголевской детализации.

При анализе *психологических деталей* следует обязательно иметь в виду, что в разных произведениях они могут играть принципиально различную роль. Существует три основные формы психологического изображения: *прямая, косвенная и суммарно-обозначающая*. Первая непосредственно изображает психологическое состояние героя при помощи внутренней речи, образов памяти, при второй форме – автор рисует лишь внешние симптомы чувства, не вторгаясь прямо в сознание и психику героя. Например:

*Мрачное облако скорби лицо Ахиллеса покрыло.
Обе он горсти наполнивши пеплом, главу им осыпал:
Лик молодой почернел, почернела одежда, и сам он
Телом великим пространство покрывши великое, в прахе
Был распростерт, и волосы рвал, и бился о землю*
Гомер. ”Илиада”. Пер. В.А.Жуковского.

При суммарно-обозначающем способе (Скафтымов А.П.) автор кратко называет или обозначает те процессы, которые происходят во внутреннем мире героя: “Я обиделся на Карла Ивановича за то, что он разбудил меня”.

Основными *приемами* психологизма являются повествование о внутренней жизни человека от первого либо от третьего лица, психологический анализ и самоанализ, внутренний монолог, умолчание, а также имитация личных документов, сны и другие. Повествование от первого лица создает большую иллюзию правдоподобия психологической картины, поскольку о себе человек рассказывает сам. Повествование от третьего лица позволяет автору без всяких ограничений вводить читателя во внутренний мир персонажа и показывать его наиболее подробно и глубоко.

Мир художественного произведения может быть *жизнеподобен* и *фантастичен*. Основная функция фантастики – доводить то или иное

явление до логического предела. Немаловажна и прогностическая функция, т.е. способность фантастики заглядывать в будущее. Фантастика также может выражать различные оттенки комического – юмора, сатиры, иронии. Наконец, не следует забывать о такой функции фантастики, как развлекательная.

Естественными формами существования изображенного мира являются *время* и *пространство*. Они представляют собой своего рода условность, от характера которой зависят разные формы пространственно-временной организации художественного мира. Среди других видов искусств литература наиболее свободно обращается со временем и пространством. Литература может показывать события, происходящие одновременно в разных местах: для этого рассказчику достаточно ввести в повествование формулу “*А тем временем там происходило то-то*”. Также литература переходит из одного временного пласта в другой. Еще одним важным свойством литературного времени и пространства является их дискретность (прерывность). Применительно ко времени это особенно важно, поскольку литература воспроизводит не весь временной поток, а выбирает из него лишь художественно значимые фрагменты, о других говорится формулами типа “*Прошло несколько дней*”.

Фрагментарность художественного пространства отчасти связана со свойствами художественного времени, отчасти имеет самостоятельное значение. Так, мгновенная смена пространственно-временных координат, естественная для литературы, делает ненужным описание промежуточного пространства.

Характер условности литературного времени и пространства в большой степени зависит от рода литературы. В лирике эта условность максимальна. В лирических произведениях образ пространства может отсутствовать. Мы часто наблюдаем в ней сложное взаимоотношение временных пластов: настоящего и прошлого; образ времени как таковой может и вовсе отсутствовать (“*И скучно и грустно*” М.Лермонтов).

Драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам. Наибольшей свободой обращения с художественным временем и пространством обладает эпический род. По особенностям художественной условности литературное время и пространство можно разделить на *абстрактное* и *конкретное*. Абстрактным можно назвать такое пространство, которое обладает высокой степенью условности и которое можно воспринимать как пространство “вообще”, с координатами “*везде*” или “*нигде*”. Оно не влияет на художественный мир произведения. Конкретное пространство, напротив, “*привязывает*” изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям и активно влияет на всю структуру произведения. Абстрактное пространство, как правило, сочетается с абстрактным временем.

Интертекстуальность, термин, введенный в 1967 году теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга

Несмотря на то, что различные проявления интертекстуальности известны с незапамятных времен, возникновение соответствующих термина и теории именно в последней трети двадцатого века представляется неслучайным. Значительно возросшая доступность произведений искусства и массовое образование, развитие средств массовой коммуникации и распространение средств массовой культуры (как бы к ней ни относиться) привели к очень сильной семиотизации человеческой жизни, к ощущению того, что, по выражению польского парадоксалиста Станислава Ежи Леца, “Обо всем уже сказано. К счастью, не о обо всем подумано; и если уж удастся придумать что-то новое, то для самого утверждения новизны необходимо сопоставить новое содержание с тем, что уже было сказано; если же претензии на новизну нет, то использование для выражения некоторого содержания уже имеющейся формы сплошь и рядом становится престижным указанием на знакомство автора текста с культурно-семиотическим наследием, с “сокровищами семиосферы”. Искусство, а с какого-то момента и повседневные семиотические процессы в двадцатом веке становятся в значительной степени “интертекстуальными”.

Позже на термин “интертекстуальность” активно ипирался Р.Барт: *“Текст – это раскавыченная цитата”, “текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности”* (Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 486, 428). В энциклопедической статье “Текст” он писал: *“Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык.”* (Цит. по: Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. – М., 1996. С. 218).

Понимание Ю. Кристевой и Р. Бартом текста (в том числе художественного) как средоточия речевых и языковых единиц, которые входят в него независимо от воли говорящего (автора), является оригинальным и во многом плодотворным для научной мысли: французские ученые обратились к той грани художественной непреднамеренности, которая ранее оставалась вне поля зрения ученых.

Однако то, что Ю.Крестева и Р. Барт называли интертекстуальностью, является не только формой воплощения наивного, неискушенного литературного сознания, но и достоянием творчества писателей крупных и оригинальных. “Я давно перестала делить стихи на свои и чужие, на “тебя” и “меня”, - писала М. Цветаева ВЛ. Ходасевичу в 1934 году. – Я не знаю авторства”. Аналогичным образом в фольклорных жанрах А.В.Кольцова, С.А.Есенина, С.А.Клычкова и других преломлялись народная речь и язык.

В современном литературоведении термин “интертекстуальность” имеет широкое распространение. “Им часто обозначается общая совокупность *межтекстовых связей*, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая ситуация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам” (Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999). О межтекстовых связях писал в 20-х годах прошлого века Б.В.Томашевский. Он отмечал, что воздействие одних писателей на других не должно сводиться только к изысканию в текстах заимствований и реминисценций. Насущной задачей литературоведения должно стать различение разных родов (типов) текстовых схождений. Это может быть и “сознательная цитация, намек, ссылка на творчество писателя “ и “бессознательное воспроизведение литературного шаблона”, и наконец, “случайное совпадение”. Без разграничения такого рода, полагал Б.В.Томашевский, “параллели носят характер сырого материала, небесполезного для исследователя, но мало говорящего уму и сердцу” (Томашевский Б.В. Пушкин – читатель французских поэтов //Пушкинский сборник памяти С.А.Венгерова. – М.; Пг., 1923. С. 210-213).

В современном литературоведении выделяют различные проявления интертекстуальности. Это может быть *разноречие и неавторское (чужое)* слово. Они могут входить в литературное произведение не только в виде отдельных эпизодов, но и в роли организующих, как это происходит в *стилизациях, пародиях, сказках*.

Стилизация – это намеренная и явная ориентация автора на ранее бытовавший в художественной словестности стиль, его иммитация, воспроизведение его свойств и черт. Так, в эпоху романтизма писатели нередко воссоздавали дух и манеру фольклорных жанров. Так, например, в “Песне про царя Ивана Васильевича...” М.Лермонтов обратился к художественной манере исторических песен; А.С.Пушкин при создании сказок ориентировался на народные сюжеты и образы.

Стилизациям родственны *подражания*, воспроизводящие отдельные литературные образцы: подражание М.Лермонтова пушкинским текстам в раннем периоде творчества.

Если в стилизациях и подражаниях автор стремится к адекватности воссоздания определенной художественной манеры и от нее не

дистанцируется, то свойства *пародии* определяются отчужденностью писателя от предмета имитации. Пародии – это перелицовки предшествующих литературных фактов, будь то отдельные произведения или стилевые установки, укороченные художественные приёмы. Пародии, как правило, строятся на несоответствии их предметно-тематического и речевого планов. Это особый жанр, который, в отличие от всех иных направлен на саму литературу, и поэтому вторичен. Жанр пародии проходит через всю мировую литературу. Один из ранних его образцов – древнегреческая поэма-пародия “Война мышей и лягушек” (VIв. До н.э.), осмеявшая высокий эпос. Пародия занимает заметное место и в литературе нового времени. Огромное количество пародий вызвала баллада Жуковского “Певец во стане русских воинов”.

Сказ в отличие от стилизации и пародии ориентирован на речь внелитературную, устную, разговорную, которая при этом является чужой писателю, неавторской. “Принцип сказа требует, - отмечал Б.М.Эйхенбаум, - чтобы речь рассказчика была окрашена не только интонационно-синтаксическими, но и лексическими оттенками: рассказчик должен выступить как обладатель той или иной фразеологии, того или иного словаря, чтобы осуществлена была установка на устное слово. В связи с этим сказ очень часто (но не всегда) имеет комический характер” (Эйхенбаум Б.М. Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. С. 419).

Яркими образцами сказа являются “Вечера на хуторе близ Диканьки” Н.В.Гоголя, рассказы В.И.Даля, произведения Н.С.Лескова “Сказ (...) о Левше...”, “Очарованный странник”, “Запечатлённый ангел”. Черты сказа явственно проступают в поэме А.Т.Твардовского “Василий Тёркин”.

Важное место при определении интертекстуальности принадлежит и реминисценциям. Этот термин обозначает присутствующие в художественных текстах предшествующие литературные факты. Иначе говоря - это образы литературы в литературе. Наиболее распространённая форма реминисценции – цитата, ”закавыченная” или остающаяся неявной, подтекстовой. Она может включаться в произведение специально либо возникать независимо от воли автора, произвольно. В произведениях русской литературы количество прямых и косвенных отсылок к предшествующей литературе очень велико. Нескончаемы отклики на “Божественную комедию” А.Данте “Дон Кихота” Сервантеса, “Гамлета” Шекспира, на творения Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, А.П.Чехова.

Творчество крупных писателей изобилует реминисценциями из самых разных источников. Писатели XVIII века активно используют античную мифологию, западноевропейскую литературу; в творчестве русских писателей XIX века вновь оживают Данте, Шекспир, Байрон, Державин и другие. В многочисленных пушкинских реминисценциях

заметна и творческая полемика с предшественниками, и высмеивание их штампов и клише. Так, например, в повести “Станционный смотритель” используются сентиментальные обороты при описании душевного состояния рассказчика после рассказа Самсона Вырина о судьбе дочери: *“Слезы сии отчасти возбуждены были пуншем, коего вытянул он пять стаканов в продолжении своего повествования; но, как бы то ни было, они сильно тронули мое сердце. С ним расставшись, долго не мог я забыть старого смотрителя, долго думал я о бедной Дуне...”* Здесь обращает на себя внимание и воспроизведение мотива, кочевавшего из одной сентиментальной повести в другую – размышления в дороге рассказчика-путешественника, и стилистически несовместимая лексика – архаически приподнятый оборот “сии слезы” и сентиментальный стереотип “сильно тронули мое сердце” с пятью стаканами пунша, которые “вытянул” смотритель.

В литературе последних двух столетий реминисценции получили особенно большую значимость. Изолированность писателей и их произведений от опыта предшественников и современников знаменует их ограниченность и узость. Но и преобладающая в творчестве того или иного писателя реминисцентность неблагоприятна для творчества. У истинного художника оно связано не только с предшествующей литературой, но и с “внехудожественной” реальностью: звуки Пушкина вдохновлялись русской (Жуковский) и мировой литературой (античность, Гораций, Шекспир, Байрон) “но еще, может быть, больше – кремлевским пожаром, снегами и битвами 1812 года, и судьбами русского народа, и (...) русской деревней и няней” (Арсеньев Н.С. О лирическом стиле и некоторых лирических темах Пушкина // Записки русской академической группы в США. – Нью-Йорк, 1975. Т.9. С. 85).

Литература

1. Бахтин. М.М. Проблемы поэтики Достоевского, 3-е изд.; М., 1972. С.300.
2. Бахтин. М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
3. Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики; Поэтика сюжетов //Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
4. Вещь в искусстве. М., 1986
5. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971.
6. Древнерусская литература. Изображение природы и человека /Отв. ред. А.С.Демин. М., 1995.
7. Пришвин М.М. Дневники 1914-1917. М., 1991.

8. Пространство и время в литературе и искусстве. Теоретические проблемы. Классическая литература/Под ред. Ф.П.Федорова. Даугавпилс, 1987.
9. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.
10. Шайтанов И.О. Мыслящая муза. “Открытие природы” в поэзии XVIII века. М., 1989.
11. Эстетика природы. М., 1994.
12. Эпштейн М.Н. “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
13. Юнг К.Г. Архетип и символ /Пер. с нем. М., 1991.

Тема 2. Художественная речь

1. Художественная речь в ее связях с иными формами речевой деятельности.
2. Лексика и стилистика.
3. Тропы.
4. Синтаксис и интонация.
5. Темпоритм. Стих и проза.
6. Повествование и образ повествователя.
7. Общие свойства художественной речи.

В учебной и методической литературе для обозначения соответствующей стороны формы часто можно встретить более традиционные термины “**язык художественного произведения**” или “**поэтический язык**”. Такое словоупотребление неточно, поскольку художественная литература не создает своего языка, а использует один из существующих национальных языков.

В течение многих веков на писателей и поэтов активно воздействовали ораторское искусство и принципы риторики. Риторика дала богатую пищу литературе. Художественное речеобразование на протяжении ряда столетий ориентировалось на опыт публичной, ораторской речи, подвластной рекомендациям и правилам риторики.

Европейская культура, замечал Ю.М.Лотман, на протяжении XVII-XIX вв. эволюционировала от установки на соблюдение правил и норм, от риторической усложненности (классицизм) к стилистической простоте. И на авансцену словесного искусства все настойчивее выдвигалась речь непринужденно-разговорная, не диктуемая установками риторики. *Разговорная* речь сопряжена с общением людей, прежде всего в их частной жизни. В XIX – XX вв. литература в целом осознается писателями и учеными как своеобразная форма собеседования (разговора автора с читателем.)

В литературе используются многообразные лексические и стилистические возможности языка. Лингвисты выделяют в лексике ряд языковых пластов, для художественной литературы достаточно стилистического выделения трех срезов: *нейтральной, сниженной и возвышенной*. Для литературоведческого анализа существенно выделение в произведении таких лексических пластов, как *архаизмы, историзмы, неологизмы*. Интересно также использование в русском языке *варваризмов*. Из прочих языковых средств, используемых в художественной литературе, следует еще отметить *диалектизмы, профессиональную лексику, жаргонизмы* и т.п. Названные понятия и термины, а также слова и выражения употребляемые в переносном значении – **тропы**, - и **поэтический синтаксис** достаточно подробно рассматриваются в учебных пособиях по литературоведению, среди которых особое место занимают книги Б.В.Томашевского (См.: Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика; его же. Стилистика и стихосложение. Л., 1959; его же. Стилистика. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1983).

При анализе конкретного произведения важно не только выделить тот или иной троп, сколько оценить, насколько иносказательная образность характерна для данного произведения или писателя. Так, для Лермонтова или Маяковского характерно частое и регулярное употребление тропов, а для Пушкина и Твардовского – наоборот, редкое применение иносказательной образности; там образная система строится при помощи других средств.

Напомним, что к важнейшим синтаксическим фигурам относят *различные виды повторов, антитезу, восклицание, риторический вопрос, риторическое обращение, градацию, бессоюзие, многосоюзие, инверсию и другие*.

С интонационно – синтаксическим строем художественной речи связана также ее *ритмическая и темповая организация*. Наибольшей мерой ритмичности отличается, разумеется, стихотворная речь. В стихах ритмичность достигается за счет равномерного чередования речевых элементов – стихотворных строк, пауз, ударных и безударных слогов и т.д. Однако свой ритм, иногда более, иногда менее ощутимый, есть и в прозе, хотя там он не подчинен строгому ритмическому канону – метру. Достигается ритмичность в прозе, прежде всего за счет приблизительной соразмерности *колонов*, что связано с интонационно-синтаксической структурой текста, а также различного рода ритмическими повторами. Однако чаще всего ритмичность существует в прозе как бы в скрытом виде, не привлекая особого внимания читателя, не отвлекая его от идеи, героев, сюжета.

Не менее, чем ритмическая, важна и темповая организация художественного текста. На практике эти две стороны художественного синтаксиса настолько неотрывны друг от друга, что иногда говорят о

темпоритме произведения. Темпоритм имеет своей функцией создание определенной эмоциональной атмосферы в произведении. Посмотрим, например, как действует темпоритм в одном из эпизодов чеховской “Дамы с собачкой”: “*Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете оказалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки - моря, гор, облаков, широкого неба, - Гуров думал о том, как в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве*”. Роль особого, плавного, размеренного построения фразы в создании эмоционального колорита сцены очевидна, она ощущается без всякого анализа. Торжественный и возвышенный строй мыслей героя представлен здесь с помощью темповой и ритмической организации текста (Более подробно о темпоритме прозы см.: Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982).

В эпической речи выделяются две речевые стихи: *речь героев и повествование*. (Повествованием в литературоведении принято называть то, что остается от текста эпического произведения, если из него убрать прямую речь героев).

При анализе произведения необходимо обращать внимание не только на речь героев, но и на речь повествователя. **Повествователь** – это особый художественный образ, точно также созданный писателем, как и все остальные образы. Как и всякий образ, он представляет собой некоторую художественную условность. Недопустимо отождествление повествователя с автором даже в тех случаях, когда они очень близки: автор – реальный живой человек, а повествователь – созданный им образ. Другое дело, что в некоторых случаях повествователь может выражать авторские мысли, эмоции, симпатии и антипатии, давать оценки, совпадающие с авторскими.

Существует несколько форм и типов повествования. Отметим две основные повествовательные формы – это повествование от первого и от третьего лица. Особой формой повествования является так называемая несобственно-прямая речь. Это повествование от лица нейтрального, как правило, повествователя, но выдержанное в речевой манере героя, не являясь в то же время его прямой речью. Эта форма повествования была излюбленной у Достоевского, Чехова и др.

Каковы же наиболее общие характеристики, присущие только художественной речи в том или ином конкретном произведении?

- 1) Речевая форма произведения может быть *прозаической* или *стихотворной*.
- 2) Ее может отличать *монологизм* или *разноречие*.
- 3) Речевая форма может характеризоваться *номинативностью* или *риторичностью*.

Названные свойства называются речевыми *доминантами* произведения.

Литература

1. Античные теории языка и стиля /Под ред. О.М.Фрейденберг. М.; Л., 1936.
2. Введение в литературоведение /Под ред. Г.Н.Поспелова. М., 1988.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
4. Виноградов В.В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1959.
5. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1974.
6. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М, 1941.
7. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1974.
8. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982.
9. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории. Воронеж, 1991.
10. Томашевский Б.В. Стих и язык. М-Л., 1959.

Тема 3. Композиция художественного текста

1. Общее понятие композиции художественного произведения.
2. Композиционные приемы.
3. Композиция образной системы.
4. Мотив.
5. Сюжет и конфликт.
6. Типы сюжетов. Внесюжетные элементы
7. Типы композиции.

Композиция – это состав и определенное *расположение* частей, элементов и образов произведения в некоторой художественно значимой временной *последовательности*. В широком смысле слова композиция – это *структура художественной формы*. Первая ее функция – соединять элементы целого, вторая функция композиции – самим расположением и соотношением образов произведения выражать некоторый художественный смысл.

Термин произошел от латинского глагола *componere*, что значит *складывать, строить, оформлять*. Слову “композиция” в его применении к литературному творчеству в большей или меньшей степени синонимичны такие слова, как “конструкция”, “диспозиция”, “компоновка”, “организация”, “план”.

Композиция осуществляет единство и целостность художественных творений. Это, утверждает П.В.Палиевский, - “дисциплинирующая сила

и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое (...) Ее цель – расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи” (Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. – М., 1965. С.425).

Фундаментом композиции является организованность вымышленной и изображенной писателем реальности, т.е. структурные аспекты самого мира произведения. Но главное и специфическое начало художественного построения – это способы “подачи” изображенного, а также речевых единиц.

Основных композиционных приемов несколько: *повтор, усиление, противопоставление и монтаж.*

Повторы служат выделению и акцентированию наиболее важных, особенно значимых моментов и звеньев произведения. Повторы доминировали в ранней песенной лирике. Были широко распространены в эпической поэзии. В современной лирической поэзии распространены анафоры (единоначалие) и повтор концовок строф и синтаксических конструкций (эпифора).

Особенно эффективным приемом повтора является *кольцевая композиция*, когда устанавливается перекличка между началом и концом произведения. Классический пример - миниатюра А.Блока “Ночь, улица, фонарь, аптека...” Часто повторяющаяся деталь или образ становятся *лейтмотивом* всего произведения, как, например, образ грозы в одноименном произведении Островского.

Прием *усиления* применяется в тех случаях, когда простого повтора недостаточно для создания художественного эффекта, потому требуется усилить впечатление путем подбора однородных образов или деталей. По этому принципу построено описание внутреннего убранства дома Собакевича в “Мертвых душах”.

Прием *противопоставления* основан на антитезе контрастных образов. Волшебная сказка, как показал В.Я.Пропп, всегда соотносит образы героя и его противника. Подобные противоположности присутствуют и в других жанрах. Достаточно вспомнить былинку об Илье Муромце и Идолище, сказку о Золушке, антиподом которой является Мачеха; или противопоставление Тартюфу Клеатна у мольера. Чацкому противопоставлено фамусовское общество.

С течением времени, от эпохи к эпохе, наряду с антитезами упрочились и более диалектичные, гибкие сопоставления фактов и явлений как одновременно различных и сходных. Так, в пушкинском романе в стихах три главных героя – Онегин, Татьяна, Ленский – друг другу противопоставлены и в то же время подобны один другому

своими возвышенными стремлениями, неудовлетворенностью окружающей реальностью.

Слово “монтаж” приобрело в настоящее время широкое значение. В литературоведении им обозначается способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность изображения, его разбитость на фрагменты.

Монтажно организован ряд лирических и лироэпических произведений Н.А. Некрасова. У Л. Толстого в “Трех смертях” каждый из трех эпизодов не имеет между собой причинно-следственных связей. Но все соединено между собой единой авторской мыслью: естественность людей из народа и фальшь тех, кто располагает сословными привилегиями и богатством.

При *монтаже* два образа, расположенные в произведении рядом, могут рождать некоторый новый, третий смысл, который появляется именно от их соседства. Так, в рассказе А.П. Чехова “Ионыч” “талантливая” игра на пианино дочери Туркиных и раздающиеся в это же время звуки столовых приборов рождают третий образ – пошлости и скуки.

Монтажное начало так или иначе присутствует в сюжетных произведениях, где есть *вставные рассказы* (“Повесть о капитане Копейкине” в составе “Мертвых душ”), *лирические отступления* (“Евгений Онегин”), *хронологические перестановки*, на которых держится постройка лермонтовского “Героя нашего времени”.

Монтажная композиция раскрывает перед художником слова широкие перспективы. Она позволяет образно запечатлеть непосредственно не наблюдаемые, сущностные взаимосвязи явлений, углубленно постигать мир в его разнокачественности и богатстве, противоречивости и единстве.

Художественная форма произведения складывается из отдельных образов. Их последовательность и взаимодействие между собой – важный момент, который непременно должен быть проанализирован (композиция образной системы). Так, в стихотворении Лермонтова “Дума” размышления поэта о своем поколении сопровождаются рядом однопорядковых образов, выражающих состояние бессилия, пустоты, бессмысленности: “*ровный путь без цели*”, “*пир на празднике чужом*” и др. Особое внимание следует обратить на повторяющиеся образы, например, образ дороги в поэме Гоголя “Мертвые души”. В конкретном художественном произведении композиция образов может быть разнообразной.

Точки наибольшего читательского напряжения принято называть *опорными точками композиции*.

Мотив – это компонент произведения обладающий повышенной значимостью. Он причастен к теме и идее произведения, но не

тождественен им. Мотив так или иначе локализован в произведении, но при этом присутствует в формах самых разных. Он может являть собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или выступать в виде заглавия либо эпитафии, или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст. Важнейшая черта мотива – его способность оказываться полуреализованным в тексте, загадочным.

Мотивы могут выступать либо как аспект отдельных произведений и их циклов, в качестве звена их построения, либо как достояние всего творчества писателя и даже целых жанров, направлений, литературных эпох, всемирной литературы как таковой.

В последние десятилетия мотивы стали активно соотноситься с индивидуальным творческим опытом, рассматриваться в качестве достояния отдельных писателей и произведений. Так, авторскую концепцию в рассказе И.А.Бунина “Легкое дыхание” позволяют воплотить мотивы легкости как таковой и неоднократно упоминаемый холод. Они выполняют важнейшую композиционную роль и одновременно выражают философское представление писателя о бытии и месте в нем человека. Названные мотивы соединяются в последней фразе рассказа: “Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре”.

В рассказе В.Набокова “Подвиг” можно выделить мотивы моря, мелькающих огней, тропинки, уходящей в лес. В этом же романе другой мотив – чужеродности героя окружающему миру – определяет во многом развитие сюжета, способствует прояснению главной идеи.

В лирическом произведении мотив – прежде всего повторяющийся комплекс чувств и идей. Но отдельные мотивы в лирике гораздо более самостоятельны, чем в эпосе и драме, где они подчинены развитию действия. Ярче всего в мотиве выдвинута повторяемость психологических переживаний:

*Забуду год, день, число.
Запущу одинокий с листом бумаги я,
Творишь, просветленных страданием слов
Нечеловечья магия!*

Или:

*Сердце обокрававшая,
все его лишив,
вымучившая душу в бреду мою
прими мой дар, дорогая,
больше я, может быть, ничего не придумаю.
(В.Маяковский. “Флейта-позвоничник”)*

Так развивается мотив безысходного страдания из-за неразделенной любви, разрешающегося в творчестве.

Сюжет – это система событий и действий в произведении, причем именно в той последовательности, в которой они даны в произведении. Воссоздаваемые писателями события составляют (наряду с персонажами) основу предметного мира произведения и тем самым неотъемлемое “звено” его формы. Сюжет является организующим началом большинства произведений драматических и эпических. Он может быть значимым и в лирическом роде литературы, но, как правило, здесь он присутствует детализированно и компактно.

Сюжеты нередко берутся писателями из мифологии, из литературы прошлых эпох и при этом дополняются и видоизменяются (Сюжеты шекспировских произведений, например). Основу ряда произведений составляют исторические события (А.С.Пушкин “Борис Годунов”) или события реально произошедшие в жизни писателя (автобиографические повести Л.Толстого, М.Горького). Широко распространены сюжеты, являющиеся плодом воображения автора (“Путешествия Гулливера” Дж.Свифта).

Сюжет, как правило, выдвигается в произведении на первый план, определяет собой его структуру и всецело сосредотачивает на себе внимание читателя. Но бывает (особенно характерно это для литературы нашего столетия), что событийный ряд уступает место воссозданию впечатлений, раздумий и переживаний героев, описаниям внешнего мира и природы.

Сюжеты организуются по-разному. В одних случаях на первый план выдвигается какая-то одна событийная ситуация, произведение строится на одной сюжетной линии. Таковы в большинстве малые эпические, а главное - драматические жанры, для которых характерно единство действия. Такого рода сюжетам (их называют *концентрическими*) отдавалось предпочтение в античности и в эстетике классицизма.

Широко распространены в литературе сюжеты *хроникальные*, в которых, как, например, в “Анне Карениной” Л.Толстого, параллельно друг другу разворачивается несколько самостоятельных, лишь время от времени соприкасающихся сюжетных линий.

Наиболее глубоко укоренены в монологовой истории всемирной литературы сюжеты, где события, во-первых, находятся в причинно-следственной связи между собой, и, во-вторых, выявляют конфликт в его устремленности к разрешению и исчезновению: от *завязки* действия к *развязке*.

В традиционных сюжетах (их можно назвать классическими), где действие движется от завязки к развязке, немалую роль играют *перипетии*. Этим термином со времен Аристотеля обозначаются внезапные и резкие сдвиги всудьбах персонажей – всевозможные повороты от счастья к несчастью, от удачи к неудаче либо в обратном

направлении. Перипетии имели огромное значение в героических сказаниях древности и в волшебных сказках, в комедиях и трагедиях античности и Возрождения, в ранних новелах и романах (любовно-рыцарских и авантюрно-плутовских), позже – в прозе приключенческой и детективной. В сюжетах с обильными перепетиями, как видно, широко воплощается представление о власти над человеческими судьбами всевозможных *случайностей*.

Случайностями изобилуют сюжеты не только авантурных новелл и романов, комедий и фарсов, веселых, легких, призванных развлечь и потешить читателей и зрителей, но и многих трагедий. Так, в шекспировских творениях, предельно насыщенных поворотами в развертывании событий, настойчиво звучит мотив случайного опоздания героя, который в состоянии предотвратить приблизившуюся катастрофу. Лоренцо на несколько минут опоздал прийти в склеп, и Ромео с Джульеттой погибли. Насыщены случайностями и исполнены трагизма романы Ф.М.Достоевского.

Но случай в традиционных сюжетах все-таки не господствует безраздельно. Над разного рода отклонениями и хитросплетениями берет верх благой миропорядок. Так, в шекспировской трагедии, о которой шла речь, Монтеки и Капулетти, испытав скорбь и чувство собственной вины, наконец, мирятся.

Наряду с такого рода сюжетами в литературе на протяжении многих веков имеют место событийные ряды совсем иного рода. Авторы многих произведений интересуют не столько удачи и неудачи героев, сколько само состояние человеческого мира в его сложности, многоплановости и устойчивой конфликтности. Герой таких произведений пытается определить свое место в мире, обрести согласие с самим собой, приблизиться к нравственному совершенству. Это ощутимо даже в таких событийных произведениях как “Гамлет” Шекспира, “Божественная комедия” Данте, “Дон Кихот” Сервантеса и других.

В литературе XIX – XX вв. преобладают сюжеты, как бы уклоняющиеся от событийных хитросплетений: то, что происходит с персонажами, как бы органически вырастает из привычного течения жизни, из бытовой повседневности. Писатели и критики на протяжении двух последних веков неоднократно высказывались скептически о нагнетании в произведении событий исключительных и внешне эффектных. Так, А.Н.Островский полагал, что “интрига есть ложь” и что вообще “фабула” в драматическом произведении – дело неважное”. Критик И.Анненский по поводу горьковских пьес сказал: *“Интрига просто перестала интересовать нас, потому что стала банальной. Жизнь (...) теперь и нестра, и сложна, а главное, она стала не терпеть ни перегородак, ни правильных нарастаний и падений изолированного*

действия, ни грубо ощутимой гармонии” (Анненский И. Книги отражений. – М., 1979. С.75).

Главный двигатель сюжета – это **конфликт** – художественно значимое противоречие. Конфликт на *содержательном* уровне воплощается в противоборстве персонажей и в движении сюжета. Самый простой конфликт – это конфликт между отдельными персонажами и группами персонажей. Более сложный – это противостояние героя и уклада жизни, личности и среды. Наконец, третий вид конфликта – это конфликт внутренний, психологический, когда герой не в ладу с самим собой.

Существуют сюжеты двух типов. При **динамическом** сюжете развитие действия происходит напряженно, стремительно, в сюжете заключается основной смысл и интерес для читателя. При **адинамическом** сюжете развитие действия замедленно и не стремится к развязке, события сюжета не заключают в себе особого интереса. Развязка либо вовсе отсутствует, либо является формальной.

Помимо сюжета и композиции существуют еще так называемые внесюжетные элементы, которые зачастую бывают не менее, а более важны, чем сюжет. Различают три основные разновидности **внесюжетных элементов**: *описания, авторские отступления и вставные эпизоды*. К *описаниям* относят литературное изображение внешнего мира (пейзажа, портрета, мира вещей и т.п.) или устойчивого жизненного уклада, то есть событий, которые совершаются регулярно, изо дня в день и, следовательно, также не имеют отношения к движению сюжета. *Авторские отступления* – это более или менее развернутые авторские высказывания философского, лирического и т.п. характера. *Вставные эпизоды* – это относительно законченные фрагменты действия, в которых действуют другие персонажи, действие переносится в другое время и место.

Литература

1. Арнольд И.В. Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. Л., 1986.
2. Благой Д.Д. Мастерство Пушкина. М., 1955.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1987.
4. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.
5. Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / Ред. кол.: Г.Л.Абрамович и др. М., 1964.
6. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.

7. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. М., 1975.
8. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. / Сост. М.П.Ямпольский; Отв. ред. Б.В.Раушенбах. М., 1988. Раздел У. Литературные роды и жанры.
9. Успенский Б.А. Поэтика композиции //Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

РАЗДЕЛ IV. РОДЫ И ЖАНРЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Тема 1. Литературные роды и жанры

1. Деление литературы на роды. Происхождение литературных родов.
2. Жанровые разновидности эпоса, драмы, лирики.
3. Исторические судьбы романа.
4. Жанровые структуры и каноны.
5. Межродовые и внеродовые формы.

Литературными родами принято называть крупные классы произведений – *эпос, лирику, драму*. Хотя не все, созданное писателями (особенно в XXв.), укладывается в эту триаду, она поныне сохраняет свою значимость в составе литературоведения. О родах литературы рассуждал Сократ в третьей книге Платона “Государство”. Сходные мысли были высказаны в третьей главе “Поэтики” Аристотеля. Они рассматривали роды как типы отношения высказывающегося (“носителя речи”) к художественному целому. Гегель охарактеризовал эпос, лирику, драму с помощью категорий “объект” и “субъект”: эпическая поэзия – объективна, лирическая – субъективна, драматическая же соединяет эти два начала. Благодаря В.Г.Белинскому, автору статьи “Разделение поэзии на роды и виды”, гегелевская концепция укоренилась в отечественном литературоведении. На природу эпоса, лирики и драмы проливает свет теория речи, разработанная в 1930-е годы немецким психологом и лингвистом К.Бюлером, который утверждал, что высказывания (речевые акты) имеют три аспекта. Они включают в себя, во-первых, *сообщение* о предмете речи (репрезентацию); во-вторых, *экспрессию* (выражение эмоций говорящего); в-третьих, *апелляцию* (обращение говорящего к кому-либо, которое делает высказывание собственно действием). В лирике организующей доминантой становится речевая экспрессия, в драме - апелляция, эпос сочетает в себе апелляцию и сообщение.

Основные черты эпоса, лирики и драмы сформировались на самых ранних этапах существования общества. А.Н.Веселовский в работе “Историческая поэтика” доказывал, то литературные роды возникли из обрядового хора первобытных народов, действия которого являли собой ритуальные игры – пляски. Теория Веселовского подтверждается

множеством известных современной науке фактов, но многое в ней и не учтено. Эпос и лирика могли формироваться и вне обряда. Существовали разные пути формирования литературных родов.

В *эпосе* организующим началом является повествование о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это – цепь словесных сообщений или, проще говоря, рассказ о происшедшем ранее. Повествованию присуща временная дистанция между ведением речи и предметом словесных обозначений. Оно, как правило, ведется со стороны и имеет грамматическую форму прошедшего времени. Эпические произведения не ограничены в объеме текста. Они вбирают в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, которое недоступно ни другим родам литературы, ни какому-нибудь иному виду искусства. При этом повествовательная форма способствует глубочайшему проникновению во внутренний мир человека.

Со словом *эпос* прочно связано представление о художественном воспроизведении жизни в ее целостности, о раскрытии сущности эпохи, о масштабности и монументальности творческого акта. Для эпических произведений глубоко значимо присутствие *повествователя*.

Драма во многом схожа с эпосом, т.к. воссоздает событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно авторская речь вспомогательна и эпизодична. Отсюда некоторая ограниченность художественных возможностей драмы. В собственно литературном тексте драмы акцент перемещается на действие героев и их речь; соответственно драма тяготеет к таким стилевым доминантам, как сюжетность и разноречие. По сравнению с эпосом драма отличается также повышенной степенью художественной условности, связанной с театральным действием. На первый план выходит характеристика героя через сюжет, через поступки, причем действия и слова героев всегда психологически насыщены. Главным в драме является действие, развитие исходного положения, а действие развивается благодаря конфликту, поэтому анализ драматического произведения целесообразно начинать с определения конфликта, прослеживая в дальнейшем его движение. В зависимости от формы воплощения конфликта драматические произведения можно разделить на *пьесы-действия* (Фонвизин, Грибоедов, Островский), *пьесы-настроения* (Метерлинк, Гауптман, Чехов) и *пьесы-дискуссии* (Ибсен, Горький, Шоу). В зависимости от типа пьесы движется и конкретный анализ.

Драма имеет в искусстве как бы две жизни: театральную и собственно литературную. Составляя драматическую основу спектаклей, бытуя в их составе, драматическое произведение воспринимается также публикой читающей.

В прошлые века драма не только успешно соперничала с эпосом, но и нередко становилась ведущей формой художественного воспроизведения жизни в пространстве и времени. И хотя в XIX-XX вв. на авансцену литературы выдвинулся социально-психологический роман – жанр эпического рода литературы, драматическим произведениям по-прежнему принадлежит почетное место.

В *лирике* на первом плане единичные состояния человеческого сознания: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления. Если в лирическом произведении и обозначаются какие-либо события, то без детализации. “*Лирика – писал Ф.Шлегель,- всегда изображает лишь само по себе определенное состояние, например, порыв удивления, вспышку гнева, боли, радости и т.д. – некое целое, собственно не являющееся целым. Здесь необходимо единство чувства*” (Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т.2. М., 1983. С.62). Лирика представлена главным образом в *малой форме*. Но существует и жанр *лирической поэмы* (“Про это” В.В. Маяковского, “Поэма горы” и “Поэма без конца” М.И.Цветаевой, “Поэма без героя” А.А. Ахматовой).

Наряду с произведениями, безусловно принадлежащими к одному из литературных родов, существуют и те, что сочетают в себе свойства каких-либо двух родовых форм – “двуродовые образования” (Б.О.Корман). Их правомерно называть *внеродовыми формами*. К ним можно отнести очерки (“Хорь и Калиныч” И.Тургенева, некоторые произведения Г.Успенского, М.Пришвина), литературу *“потока сознания”* (произведения М.Пруста, Дж. Джойса, А.Белого). И, наконец, *эссеистика*, ставшая в наше время очень влиятельной областью литературного творчества (“Уединенное”, “Опавшие листья” В.Розанова, “Посолонь” А. Ремизова, ряд произведений М.Пришвина и др.).

Литературные жанры - это группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы. Жанры с трудом поддаются классификации. Прежде всего, потому, что их очень много: в каждой художественной культуре жанры специфичны. Жанры могут быть универсальными либо исторически локальными. Б.Томашевский верно отмечал, что, будучи “многообразными”, жанровые признаки “не дают возможности логической классификации жанров по одному какому-нибудь основанию” (Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. С.207). Опыты систематизации жанров предпринимались как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении (См.: Стенник Ю.В. Системы жанров в историко – литературном процессе // Историко – литературный процесс. Л.,1974. С. 173; Чернец Л.В. Литературные жанры // Проблемы типологии и поэтики. М., 1982).

В литературе различают два рода жанровых структур. Во-первых, это завершенные (*канонические*) жанры (например, сонет) и, во-вторых,

неканонические, т.е. гибкие, подверженные трансформациям, обновлениям (элегии, новеллы).

Признанным ведущим жанром литературы последних двух – трех столетий стал *роман*. Об исторических судьбах романа высказываются самые разные, порой противоречивые мнения. Если в эпоху классицизма роман рассматривается как низкий жанр, то в эпоху романтизма как “*зеркало мира и своего века*” (Ф.Шлегель). Суждения Гегеля, Белинского, Бахтина о романе можно считать аксиомами теории романа. В качестве главных особенностей романа они отмечали изображение жизни человека (прежде всего частной) в динамике, становлении, эволюции, в ситуациях сложных, конфликтных отношений героя с окружающим.

Роман впитывает в себя опыт других жанров, например, идиллии, эпопеи. Несомненна причастность романа и традициям агиографии. Так, житийное начало весьма ярко выражено в творчестве Достоевского.

В многовековой истории романа явственно просматриваются два его типа. Во-первых, это остро *событийные*, основанные на внешнем действии романы (авантюрные, рыцарские, детективные). Другая разновидность романов отражает *духовное состояние человека*, где важное место занимает сознание человека, его внутренняя жизнь. Подробнее о романе см.: Манн Т. Искусство романа. Собр. соч.: В 10 т. Т.10; Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики; Грифцов Б.А. Теория романа. М.,1927; Кожин В.В. Происхождение романа. М., 1963; его же: Роман – эпос нового времени; Теория литературы...М., 1964 и др.

Литература

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература /Отв. ред. М.Л.Гаспаров. М., 1978 (с. 111-116).
2. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. ПСС: В 13т. М., 1954. Т. 5.
3. Ванслов В.В. Этика романтизма.-М., 1966 (Гл. V: Виды искусства в романтической эстетике.).
4. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.
5. Днепров В.Д. Взаимодействие поэтических элементов романа //Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.
6. Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в теоретическом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
7. Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. М., 1965. (Гл.: О родах искусства.).

8. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. (Разд.: Деление литературы на роды);
9. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982. (Раздел: Типология жанров и литературный процесс).

РАЗДЕЛ V. ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Тема I. Генезис литературного творчества и литературный процесс

1. Понятие о генезисе литературного творчества. К истории изучения генезиса литературного творчества.
2. Стадиальность литературного развития.
3. Метод и стиль.
4. Литературные направления и течения.
5. Международные литературные связи.

Слово **генезис** означает происхождение, возникновение, процесс образования и первоначального становления того или иного предмета (явления), способного к развитию (эволюции). Применительно к литературе как целому этот термин фиксирует историческое происхождение словесности, обращая нас к эпохам архаическим и, в частности, ко времени становления родов литературы. Генезисом отдельного произведения называют путь от художественного замысла к его осуществлению. Бытует и третье значение слова “генезис”, наиболее существенное. Это - совокупность факторов писательской деятельности, которые имеют место как в области художественной словесности и иных видов искусства, так и за их пределами. Данный аспект литературной жизни принято обозначать сочетанием *генезис литературного творчества*.

Каждая из литературоведческих школ сосредотачивалась на какой-то одной группе факторов литературного творчества. Обратимся в этой связи к *культурно-исторической школе*. Лидер этой школы французский ученый Ипполит Тэн подчеркивал, что преломляющиеся в литературе нравы, мысли и чувства зависят от национальных, социально-групповых и эпохальных черт людей. Литературное произведение при этом осознавалось в большей степени как культурно-историческое свидетельство, чем собственно эстетическое явление.

Генетическим по преимуществу и направленным на внехудожественные факты было также *социологическое литературоведение* 1910-1920 годов, являвшее собой опыт применения к литературе положений марксизма. Литературоведы-социологи широко опирались на понятие классовости литературы, понимая ее как выражение интересов и настроений узких социальных групп, к которым по

происхождению и условиям воспитания принадлежали писатели. Позже генезис литературного творчества стал пониматься ими как воплощение идейной позиции автора, его взглядов, его мировоззрения, которые осознавались как обусловленные главным образом социально-политическими противоречиями данной эпохи в данной стране.

Таким образом, названные литературоведческие направления изучали преимущественно исторический, внехудожественный генезис литературного творчества.

В истории науки были и другие направления, которые выдвигали на первый план внутрилитературные стимулы деятельности писателей, или, иначе говоря, имманентные начала литературного развития. Таково было *компаративистское направление* в литературоведении второй половины XIX века (Т.Бенфей в Германии; А.Веселовский в России). Они придавали большое значение влияниям и заимствованиям, так называемым “бродячим” сюжетам.

Представители *мифологической школы* изучали литературное творчество как стимулируемое всеобщими, универсальными началами человеческого бытия и сознания (Я. Гримм “Немецкая мифология”). В качестве вечной основы художественных образов осознавался творящий дух народов, воплощающий себя в мифах и преданиях.

Каждая из названных концепций фиксирует определенную грань генезиса деятельности писателей и имеет непреходящую научную значимость. От подобных подходов отличается *биографический метод* (Ш.Сент-Бев) и в какой-то мере *психологическая школа*, представленная трудами Д.Н.Овсяннико-Куликовского. Здесь художественные произведения становятся в прямую зависимость от внутреннего мира автора, от его индивидуальной судьбы и черт личности.

Термином **литературный процесс** обозначается литературная жизнь определенной страны и эпохи, а также многовековое развитие литературы в глобальном, всемирном масштабе. *Стадии литературного процесса* привычно мыслятся как соответствующие тем этапам истории человечества, которые с наибольшей отчетливостью и полнотой проявили себя в странах западноевропейских и особенно ярко - в романских. В этой связи выделяются литературы древние, средневековые и – литературы Нового времени с их собственными этапами (вслед за Возрождением – барокко, классицизм, Просвещение с его сентименталистской ветвью, романтизм, наконец, реализм, с которым в XXв. сосуществует и успешно конкурирует модернизм).

Учеными в наибольшей степени уяснены стадийные различия между литературами Нового времени и предшествовавшей им письменностью. Древняя и средневековая литературы характеризовались распространенностью произведений с внехудожественными функциями (религиозно-культовой и ритуальной, информативной и деловой и т.п.);

широким бытованием анонимности; преобладанием устного словесного творчества над письменностью, которая прибегала более к записям устных преданий и ранее созданных текстов, нежели к сочинительству. Важной чертой древних и средневековых литератур являлось также неустойчивость текстов, наличие в них причудливых сплавов “своего” и “чужого”, а вследствие этого – размытость границ между оригинальной и переводной письменностью. В Новое время литература осознается как явление собственно художественное, письменность становится доминирующей формой словесного искусства, авторство становится обязательным признаком литературы.

Сложнее разграничить древние и средневековые литературы, прежде всего восточных регионов. Древнерусская литература также скорее является не собственно литературой, а письменностью средневекового типа. Дискуссионен вопрос географических границ Возрождения с его художественной культурой и, в частности, словесностью. Одни ученые считают Возрождение явлением глобальным, проявившим себя как в западных так и в восточных регионах мира; другие рассматривают Ренессанс как уникальное явление западноевропейской культуры.

В настоящее время традиционная схема мирового литературного процесса, которая ориентирована в основном на западноевропейскую культуру, подвергается критике. Ученые (прежде всего С.С.Аверинцев) выдвинули и обосновали концепцию, дополняющую и пересматривающую привычные представления о стадиях литературного развития. Здесь в большей мере, чем раньше, учитывался опыт неевропейских регионов и стран. В имеющей итоговый характер коллективной статье 1994 г. “Категории поэтики в смене литературных эпох” (Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. С. 11) выведены и охарактеризованы три стадии всемирной литературы.

Первая стадия – это архаический период, где большое значение имеет влияние фольклорной традиции.

Вторая стадия начинается с середины I тысячелетия до н.э. литературной жизнью Древней Греции и продолжается до середины XVIII в. Этот период отмечен преобладанием традиционализма художественного сознания и “поэтики стиля и жанра”: писатели ориентировались на заранее готовые формы речи, отвечавшие требованиям риторики, и были зависимы от жанровых канонов.

Третья стадия начинается с эпохи просвещения и романтизма, на первый план выдвигается “индивидуально-творческое художественное сознание”. Наступает эпоха индивидуальных авторских стилей, литературный процесс сближается с непосредственной жизнью человека, его бытом, чувствами, мыслями.

При изучении литературного процесса ученые опираются и на другие теоретические понятия, в частности – *метода и стиля*. На протяжении ряда десятилетий (начиная с 1930 годов) на авансцену нашего литературоведения выдвигается термин *творческий метод* в качестве характеристики литературы как познания (освоения) социальной жизни. Сменяющие друг друга течения и направления рассматривались как отмеченные большей или меньшей мерой присутствия в них *реализма*. Так, И.Ф.Волков анализировал художественные системы главным образом со стороны лежащего в их основе творческого метода (Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. 2-е изд. М., 1989. С.31-32, 41-42, 64-70).

Богатую традицию имеет рассмотрение литературы и ее эволюции в аспекте *стиля*, понимаемого весьма широко, в качестве устойчивого комплекса формально-художественных свойств.

Единство метода проявляется в творчестве каждого писателя совершенно своеобразно, в зависимости от личных свойств его таланта, культурного кругозора, индивидуального жизненного опыта и т.д., т.е. в зависимости от его *стиля*. Стил – это и есть частное, конкретное проявление метода. И без анализа *стиля* писателя изучение его художественного метода будет неполным. В методе обнаруживается то, что связывает писателя с близкими ему писателями, в *стиле* – то индивидуальное, что отделяет его от них: его личный опыт, талант, манера речи и пр. Метод не существует вне *стиля*, так же, как *стил* вне произведения.

Писатель не является одиночкой в жизни. Он связан с определенной общественной группой, выражает взгляды, присущие не только ему, но сложившиеся в известной общественной среде. Тем самым при всем индивидуальном отличии одного писателя от другого по его таланту, культуре, жизненному опыту между ними все же будет возникать известная близость, определяющая сходство их идейно-художественных особенностей, их *стилей*. Наряду с тем единством, которое наблюдается в пределах творчества одного писателя, в литературном процессе встречается и более сложное единство в творчестве близких друг другу писателей, то, что часто называют *стилем в широком смысле слова, течением, направлением, литературной школой*.

Как уже было отмечено, первые литературные общности сформировались на втором этапе литературного развития. Первым сформировавшимся литературным стилем стал **классицизм**.

Классицизм (от лат. *classicus*) – “*образцовый*” – художественный стиль и эстетическое направление в европейской литературе и искусстве XVII – начала XIX вв., одной из важнейших черт которых являлось обращение к образцам и формам античной литературы и искусства как идеальному эстетическому талону. Свое наиболее полное развитие он

находит во Франции XVIII века, где в результате борьбы против центробежных устремлений реакционной феодальной знати укрепляется абсолютизм. Французский классицизм, как, разумеется, и весь западноевропейский, во многом подхватил гуманистические традиции эпохи Возрождения, отразил прогрессивные настроения широких народных масс против феодалов, выразил идеалы формирующейся нации. *Цель создателей классицизма* – формирование национального искусства путем подражания бессмертным творениям античности, в которых они видели высшие образцы. Достижение художественного уровня античных авторов – задача всех классицистов, отсюда и *classicus* – “образцовый”. Русский классицизм сформировался на сто лет позже французского и имел свои особенности.

Успехи философской мысли и науки, сам прогресс породили веру в разум как самостоятельную силу, определяющую мораль, характер общественных отношений. Классицистическое искусство не есть выражение только философской рационалистической доктрины. Декарт, не отрицая бога, объявляет его носителем высшего разума, а это не что иное, как человеческий разум, возведенный в абсолюте. Главное – сознание человека и связанные с ним чувства. Вельможи, цари, все образы – прежде всего типы людей вообще, а не конкретные индивиды, проживающие там-то, тогда-то. Одна условность порождает другую: обращение к античной мифологии, а в России – и к национальной старине. Нормативность, рассудочность, условность образов, признание решающей роли просвещенного монарха – все это роднит западноевропейский классицизм с русским. Однако ведущими жанрами в русском классицизме стали сатира, а затем трагедия, что было обусловлено тесной связью русских художников с современностью. Русский классицизм изначально был связан с просветительством (естественное равенство людей, внесловная ценность человека и т.д.). Главный и ведущий конфликт эпохи, определивший проблематику русского классицизма, порожден не столкновением буржуа с дворянином, а столкновением крепостного с помещиком-крепостником. Русский классицизм был тесно связан с древнерусским искусством и фольклором.

В последней четверти XVIII века складывается еще одно литературное направление, получившее название *сентиментализм*. Его появление в русской литературе было связано с негативной позицией передового русского общества по отношению к растущему капитализму. Рост крестьянских волнений, усиление буржуазного развития создают у ряда писателей иное отношение к жизни. Сентименталисты (Н.М.Карамзин, И.И.Дмитриев и др.) стремятся в своих произведениях доказать ценность патриархальных устоев и гибельность новых сторон жизни. Отсюда изображение идиллической патриархальной деревни, наделенной положительными качествами. В связи с этим рисуется

природа, противостоящая развитию городских отношений, культивируется прославление простоты, естественности чувств в противовес городской рассудочности и т.д. Отсюда вырастает композиционное противопоставление деревни развратному городу, который наступает на идиллическую деревню и губит ее (“Бедная Лиза” Н.М.Карамзина).

Характеры героев, как правило, изображаются вне реальной социальной обстановки и жизненных событий, главное - эмоционально-психологическая их характеристика:

*Ах, не все нам горькой истиной
Мучить томные сердца свои.
Ах, не все нам реки слезные
Лить о бедствиях существенных.
На минуту позабудемся
В чародействе красных вымыслов.*

(Н.М.Карамзин)

Этот круг характеров определяет и своеобразную систему языка – и в отношении синтаксиса, передающего интонации “чувствительного” характера (обращения, восклицания), дающего чрезвычайно эмоционально насыщенные формы, и по линии лексики, условно красивой, весьма далекой от подлинного языка самой жизни.

Развитие литературы первой трети XIX века шло под знаком **романтизма**. Первоначально романтизм упрочился в Германии, получив глубокое теоретическое обоснование, и скоро распространился по европейскому континенту и за его пределами.

Романтизм очень неоднороден, что убедительно показано в ранних работах В.М.Жирмунского, которые оказали серьезное воздействие на дальнейшее изучение этой художественной системы и по праву признаны литературоведческой классикой (Жирмунский В.М. Гейне и романтизм //Русская мысль. 1914. №5. С. 116. См. также: Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996 (1-е изд.- 1914). Главным в романтическом движении начала XIX века ученый считал не двоемирие и не переживание трагического разлада с реальностью, а представление об одухотворенности человеческого бытия, о его “пронизанности” божественным началом.

И, тем не менее, основные особенности романтизма в определенной степени определить можно.

Романтизм – это литературное направление и художественный метод, возникновение которого было связано, как правило, с эпохой коризиса, с переходным временем, когда происходит смена социальных отношений и перемена общественного сознания.

Возникновение романтизма в Европе было связано с событиями великой французской революции 1789 года. В России становление романтизма происходило на фоне мощного общественного подъема,

охватившего русское общество после окончания Отечественной войны 1812 года.

Главная идея романтизма – это прославление самодовлеющей личности, ощущающей свою самостоятельность, неисчерпаемость и самоценность, с ее стремлением к независимости, нежеланием подчиниться законам окружающего мира, жестко ограничивающим возможности человеческой личности.

Романтизму свойственны такие особенности:

1. Все романтики отвергают окружающий мир, отсюда их романтическое “бегство” от существующей жизни и поиски идеала вне ее. Жуковский, например, искал идеал в глубинах человеческого духа (“В душе моей цветет мой рай”), Батюшков – в наслаждениях, радостях и веселье, декабристы – в героическом прошлом и т. п.

2. Противопоставление мечты и действительности. Сталкиваясь с окружающим их враждебным миром и стремясь к достижению идеала, герои романтических произведений, как правило, его не достигают и терпят поражение.

3. Романтизм явился своеобразной реакцией на нормативную эстетику классицизма. В отличие от классицистов романтики утверждали, что действительность лучше можно постичь чувством, а не разумом, что поэт, художник глубже может познать мир чувством, а не разумом. Отсюда в произведениях романтиков возникает культ художника (поэта, музыканта, живописца и т. п.).

Неприятие действительности и отрицание всемогущества разума оказали существенное влияние на поэтику романтизма и в особенности на характер романтического героя, который всегда находится во враждебных отношениях с окружающим его миром, противопоставлен прозе жизни и толпе. Романтический герой, как правило, человек внебытовой, внесоциальный, трагически одинокий и беспокойный. Романтики всегда тяготеют ко всему необычному и экзотическому.

Предложенное в свое время М.Горьким деление романтизма на революционное и реакционное течения в настоящее время признано упрощенным и в практическом литературоведении не употребляется. Современные исследователи предлагают разные классификации романтических течений. Наибольшей популярностью пользуется классификация Е.Маймина. Ученый выделяет *созерцательное* течение (Жуковский, Батюшков, Козлов и др.); *гражданское или революционное* (поэты и писатели-декабристы); *философское* (Веневитинов, Баратынский, Тютчев и др.); *синтетическое у Пушкина* (сочетающее достижения поэзии Жуковского, Батюшкова, поэтов-декабристов и свое неповторимое своеобразие); *синтетическое у Лермонтова* (развивающее традиции декабристов, бунтарское начало байроновской поэзии и философского романтизма).

В XIX веке упрочилась новая литературно-художественная общность, обозначаемая словом *реализм*, который имеет ряд значений, и поэтому в качестве научного термина не бесспорен. Сущность реализма применительно к литературе прошлого столетия и его место в литературном процессе осознаются по-разному. В период господства марксистской идеологии реализм непомерно возвышался в ущерб всему иному в литературе и искусстве. В настоящее время значимость реализма в составе литературы XIX – XX веков, напротив, нередко нивелируется, а то и отрицается вовсе.

Изгонять из литературоведения слово “реализм”, снижая и дискредитируя его смысл, нет никаких оснований. Сущность классического реализма прошлого века – не в социально-критическом пафосе, хотя он и играл немалую роль, а в широком освоении живых связей человека с его близким окружением: национальным, эпохальным, сословным и т.п. Реализм склонен не к возвышению и идеализации героя, отчужденного от реальности, сколько к критике. Действительность осознавалась писателями-реалистами как властно требующая от человека ответственности и причастности ей. Не случайно реализм XIX века назывался *критическим*. В настоящее время принято пользоваться термином *классический реализм*. Действительно, подлинный реализм не только не исключает, но, напротив, предполагает интерес писателей к “большой современности”, постановку и обсуждение нравственно-философских и религиозных проблем, уяснение связей человека с культурной традицией, судьбами народов и всего человечества, с вселенной и миропорядком. Об этом неопровержимо свидетельствует творчество писателей XIX века и их продолжателей XX и нашего столетий: И.А.Бунин, М.А.Булгаков, А.А.Ахматова, М.М.Пришвин, Арс.А.Тарковский, А.И.Солженицын и другие. К классическому реализму из числа зарубежных писателей самое прямое отношение имеют О.де Бальзак, Ч.Диккенс, Г.Флобер, Э.Золя, Т.Манн, У.Фолкнер.

Писатели-реалисты не уводят нас в экзотические дали и на безвоздушные мистериальные высоты, в мир отвлеченностей и абстракций, к чему нередко были склонны романтики. Реальность они обнаруживают в недрах “обыкновенной” жизни с ее бытом и “прозаической” повседневностью, которая несет людям и суровые испытания, и неопределимые блага.

Главнейшие принципы реалистического метода, сформулированные С.М.Петровым, таковы:

1. Принцип всестороннего изображения человека (принцип универсальности).
2. Принцип социального и психологического детерминизма.
3. Принцип историзма – “изображение жизни человека и общества в процессе их развития, в движении, в соответствии с духом времени”.
4. Принцип объективного изображения человека и окружающего

его мира. 5. Принцип народности, в основе которого лежит отображение специфических особенностей характера народа, изображение его национально-типических черт.

У.Р.Фохт выделяет в реализме три течения: психологическое, социологическое и экспрессивное. Причем в каждом из них исследователь прослеживает несколько этапов развития.

1) Психологическое течение представлена на первом этапе творчеством Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Вторая фаза связана с именами Тургенева, Гончарова, Островского, стремившихся к более глубокому раскрытию внутренней жизни человека и изображению ее через семейные, имущественные и другие отношения. Третья фаза ассоциируется с именами Толстого и Достоевского, которые попытались заглянуть в самые сокровенные тайники человеческого характера и через внутренний мир человека постичь жизненные явления.

Психологическая разновидность реализма отнюдь не ограничивается только изображением внутренней жизни человека. Она отображала и общественные отношения, но освещала их через внутренний мир человека. Психологический реализм – это термин, и из него не следует делать далеко идущие выводы.

2) Социологическое течение возникло в 1840 годы и было связано с появлением “натуральной школы”. Его представителей интересовала преимущественно не личность самого героя, а его общественное положение. Наиболее яркими представителями были Некрасов, Салтыков-Щедрин, Г.Успенский. Теоретическую основу этого учения разработали революционеры-демократы: Чернышевский, Добролюбов.

3) Экспрессивный (или романтический) реализм возник в конце XIX века и был связан с начавшимся в стране общественным подъемом, который привел к первой русской революции. Своеобразие его заключалось в том, что, сохранив все приметы реализма, оно было окрашено романтическими тонами. Представителями его были М. Горький, Короленко и в меньшей степени Чехов.

Непреходимой границы между этими течениями, конечно, нет. Некоторые писатели в процессе своего творческого развития меняли свои позиции. Так, Толстой, представитель психологического течения, после перехода на позиции патриархального крестьянства больше тяготел к социологическому течению (“Воскресение”), в связи с чем у него изменились и принципы изображения героев.

В XX в. наряду с традиционным реализмом стали развиваться и взаимодействовать с ним другие литературные общности. Таков, в частности, *социалистический реализм*, агрессивно насаждавшийся политической властью в СССР, странах социалистического лагеря. Произведения писателей, ориентированных на принципы соцреализма, как правило, не возвышались над уровнем беллетристики. Но в русле этого

метода работали и такие яркие художники слова, как М.Горький, В.В.Маяковский, М.А.Шолохов, А.Т.Твардовский.

Литература соцреализма обычно опиралась на формы изображения жизни, характерные для классического реализма, но имела иные творческие установки: она должна была утверждать новую возникшую в XX в. реальность, постигать жизнь в ее революционном развитии к социализму и коммунизму. Внутренняя позиция художника игнорировалась, да и само понятие художественности сводилось к тому, чтобы наиболее наглядно и доступно преподнести читателю общественно-полезные идеи и рекомендации. Настоящий герой должен быть обязательно борцом за правое дело, нужен был, прежде всего, не человек “вообще”, а “классовый человек”, друг или враг, в зависимости от этого к нему нужно относиться. Соцреализм навязывал художнику определенные нормы, схемы, следуя которым он должен создавать свои произведения. Новый метод противоречил реалистической эстетике: следуя ему, художник не столько воспроизводил действительность, сколько создавал свою собственную утопию, творил миф.

В советские времена существовала по-своему интересная литература – она связана с именами Д.Бедного, Д.А.Фурманова, Ф.В.Гладкова. Следы этого метода можно найти в творчестве Л.М.Леонова, К.Федина, Н.Тихонова, В.Катаева, Э.Багрицкого.

В русле этого метода работали и такие яркие художники слова, как М.Горький, В.В.Маяковский, М.А.Шолохов, А.Т.Твардовский.

В XX в. на авансцену литературы и искусства выдвинулся *модернизм*, выросший из культурных запросов своего времени. В отличие от классического реализма он наиболее ярко проявил себя не в прозе, а в поэзии. Черты модернизма – максимально открытое и свободное самораскрытие авторов, их настойчивое стремление обновить художественный язык, сосредоточенность более на универсальном и культурно-историческом далеком, нежели на близкой реальности. Этим модернизм ближе романтизму, чем классическому реализму.

Модернизм очень неоднороден. Он проявил себя в ряде течений и школ, особенно многочисленных в начале столетия, среди которых первое место принадлежит *символизму*. Неслучайно, что пришедшая ему на смену литература именуется постсимволизмом, который в настоящее время стал предметом пристального внимания ученых (*акмеизм*, *футуризм* и другие течения и школы).

Важную роль в литературном процессе играют **международные литературные связи** (*влияния и заимствования*).

Влиянием принято называть воздействие на литературное творчество предшествующих мировоззрений, идей, художественных принципов. Заимствованием – использование писателем единичных сюжетов, мотивов, текстовых фрагментов, речевых оборотов и т.п.

Плодотворные влияния и заимствования “извне” являют собой творческий контакт разных, во многом не похожих друг на друга литератур. По мысли Б.Г. Реизова, международные литературные связи, “*стимулируя развитие (...) литератур (...) развивают их национальное своеобразие*” (Реизов Б.Г. История и теория литературы. Л., 1986. С. 284).

Для мировой художественной культуры насущны широкие и многоплановые контакты между литературами разных стран и народов. Но игнорирование собственного культурного опыта, отношение к опыту других стран как к чему-то высшему и всеобщему, чревато отрицательными последствиями.

Нескончаемые дискуссии и споры вызывает так называемый *феномен европеизации*, т.е. воздействие западноевропейского культурного опыта на другие регионы мира. Этот процесс имеет как негативные стороны, так и позитивную значимость. В этой связи заслуживает внимания статья “Некоторые особенности литературного процесса на Востоке” (1972) Г.С. Померанца, одного из самых ярких современных культурологов, который высоко оценивает культуру Востока и признает европеизацию как глубоко позитивное явление мировой цивилизации.

Ученый Н.С.Трубецкой в работе “Европа и человечество” (1920), отдавая дань уважения романо-германской культуре, подчеркивал, что она не тождественна культуре всего человечества.

Г.С. Гачев отмечал, что в истории незападноевропейских литератур имели место моменты и этапы, когда осуществлялось их “энергичное, порой насильственное подтягивание под современный европейский образ жизни, что на первых порах не могло не привести к известной деонационализации жизни и литературы”. Но со временем испытывавшая сильное иноземное влияние культура, как правило, “обнаруживает свою национальную содержательность, упругость, сознательное, критическое отношение и отбор чужеземного материала” (Гачев Г.Д. Ускоренное развитие литературы. М., 1964. С. 89, 129).

Как видим, международные культурные и литературные связи составляют важнейший фактор развития мирового литературного процесса.

Литература

1. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. 2-е изд. М., 1989.
2. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996, (1-е изд.-1914).
3. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М.,1990.
4. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев,1994.

5. Маркович В.М. Вопрос о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века // Известия / РАН Отд. Литературы и языка. 1993. №3. С. 28.
6. Москвичева Г.В. Русский классицизм. Пособие для учителей. М., 1979.
7. Реизов Б.Г. История и теория литературы Л., 1986.
8. Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968.
9. Якобсон Р.О. О художественном реализме // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.

ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ И СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Занятие 1

О сущности искусства

Вопросы

1. Эстетическое как философская категория. Искусство как создание эстетических ценностей:
 - а) эстетическое: значение термина;
 - б) прекрасное, возвышенное, дионисийское;
 - в) эстетические эмоции;
 - г) место и роль эстетического в жизни человека и общества;
 - д) эстетическое и эстетизм.
2. Искусство как познавательная деятельность:
 - а) теория подражания;
 - б) теория символизации;
 - в) типическое и характерное.

Литература

- 18.Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- 19.Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.С.155.
- 20.Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973. С. 291.
- 21.Гегель Г.В. Ф. Эстетика: В. 4т. М., 1968. Т. 1.С.51.
- 22.История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 6т. М., 1967. Т.3.С.254.
- 23.Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М., 1992. Кн.1.С.311.
- 24.Лосев А.Ф. История античной эстетики: Высокая классика. М., 1974.с.32-56; его же: История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С.402-417.
- 25.Мукаржевский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 38-39,53.
- 26.Поспелов Г.Н. Искусство и эстетика. М.,1984. С.81-82
- 27.Толстой Л.Н. Что такое искусство? М.,1985. С.180.
- 28.Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С.56.
- 29.Чернышевский Н.Г. Избр. эстетические произведения. М., 1978. С. 68.
- 30.Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1996. С.84.
- 31.Шиллер Ф. О возвышенном (к дальнейшему развитию некоторых идей Канта) // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7т. М., 1957.Т.6. С.186.

Занятие 2

Литература как вид искусства

1. Деление искусства на виды. Изобразительные и экспрессивные искусства.
2. Литература как искусство слова:
 - а) художественный образ в литературном произведении;
 - б) художественный вымысел. Условность и жизнеподобие;
 - в) литература и синтетические искусства;
 - г) место литературы в ряду искусств;
 - д) литература и средства массовой коммуникации.

Литературу к теме см. на стр. 23

Занятие 3

Тема как литературоведческая категория и ее анализ

Вопросы

1. Терминологические сложности, связанные с понятием темы произведения?
2. Соотношение между собой понятий “тема”, “персонаж”, “характер”?
3. “Вечные” и конкретно-исторические темы. Могут ли они сочетаться в одном произведении ?
4. Характеры и ситуации в художественном произведении.

Упражнения

1. Определите, какая формулировка темы является правильной для следующих произведений:
 - а) А.С.Пушкин. Моцарт и Сальери:
 - взаимоотношения Моцарта и Сальери,
 - тема музыки,
 - взаимоотношения таланта и гения;
 - б) А.П.Чехов. Ионыч:
 - жизнь доктора Старцева,
 - проблема превращения доктора Старцева в Ионыча,
 - жизнь русской разночинной интеллигенции на рубеже XIX-XXвв.,
 - тема искусства.
2. Определите, какие аспекты тематики - конкретно-исторические или вечные – более важны для анализа следующих произведений:
М.Ю.Лермонтов. Мцыри.

И.С.Тургенев. Муму.
 Н.А.Некрасов. Мороз, Красный нос.
 А.П.Чехов. Дама с собачкой.
 И.А.Бунин. Легкое дыхание.
 М.Горький. Мать. Старуха Изергиль.
 А.Солженицын. Один день Ивана Денисовича.
 А.С.Пушкин. Борис Годунов.
 А.С.Пушкин. Медный Всадник.

3. Нужно ли анализировать тематику в следующих произведениях:

М.Ю.Лермонтов. Демон.
 Н.В.Гоголь. Ночь перед Рождеством.
 Н.С.Лесков. Левша.
 А.Т.Твардовский. Василий Теркин.
 Слово о полку Игореве.
 М.Ю.Лермонтов. Утес.

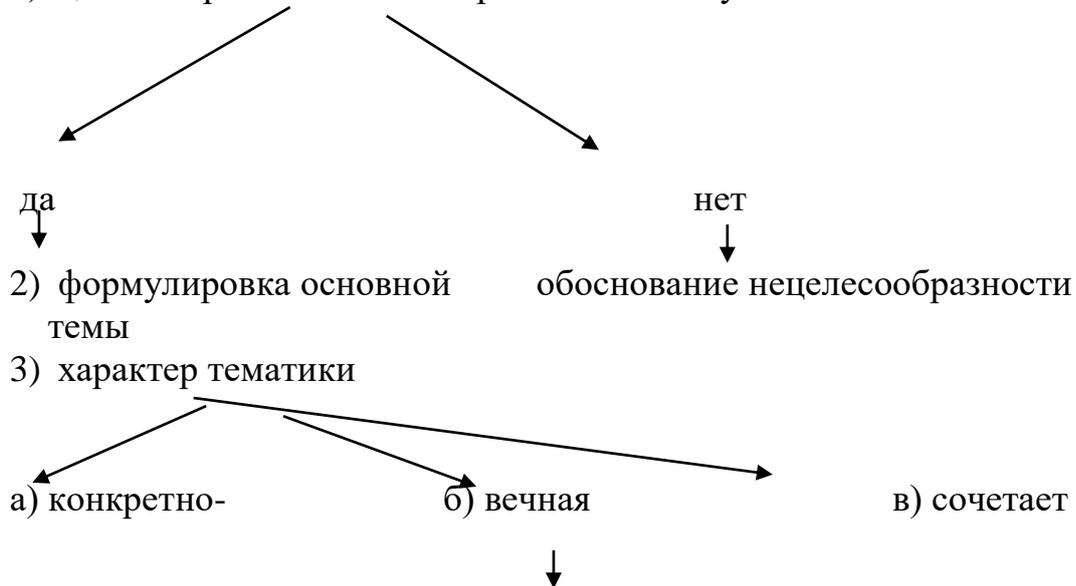
4. Что - характеры или ситуации - следуют анализировать прежде всего в следующих произведениях:

М.Ю.Лермонтов. Герой нашего времени.
 Н.В.Гоголь. Старосветские помещики.
 И.С.Тургенев. Рудин.
 И.А.Гончаров. Обыкновенная история.
 А.П.Чехов. Толстый и тонкий. Дама с собачкой.
 М.Е.Салтыков-Щедрин. Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил.

Итоговые задания

Проанализируйте тематику приведенных ниже произведений по следующему алгоритму:

1) целесообразно ли анализировать тематику?



историческая



- социальные
параметры,
- временные
параметры,
- национальные
параметры.

оба аспекта

психологические
параметры

4) анализируются:

а) характеры



описать социальные
и психологические
черты

б) ситуации



охарактеризовать
взаимодействия характеров друг
с др., природой, обществом.

в) и то,
и другое

Тексты для анализа

А.С.Пушкин. Борис Годунов.

И.А.Крылов. Стрекоза и Муравей.

А.А.Блок. О, весна без конца и без краю.

М.Ю.Лермонтов. Песня про купца Калашникова

Н.А.Некрасов. Железная дорога.

Литература

1. Блок А.А. Собр. соч.: В 8т. М., Л., 1993. Т.7. С.69.
2. Гиршман М.М. Избранные статьи. Художественная целостность. Ритм.
3. Стиль. Диалогическое мышление. Донецк, 1996. С.11.
4. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям “тема” и “поэтический С.150.мир” // Ученые записки /Тартуского гос. ун.-та. Вып. 365. Тарту, 1975.
5. Поспелов Г.Н. Целостно-системное понимание литературных произведений // Вопросы литературы.1982. N3.
6. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.,1979. С.182.
7. Шеллинг В.Ф. Философия искусства. М., 1996. С.147
произведений // Вопросы литературы,1982, N3.

Занятие 4

Проблематика художественного произведения

Вопросы

1. Понятие проблематики.
2. Типы проблематики. Их характеристика.
3. Соотношение понятий тематика и проблематика.
4. Философская проблематика. Ее своеобразие. Целесообразность ее выделения в отдельный тип.

Упражнения

1. Определите (с кратким обоснованием) тип проблематики в следующих произведениях:

Д.И. Фонвизин. Недоросль.

А.С.Пушкин. Капитанская дочка.

Н.С.Лесков. Левша.

Ф.И.Тютчев. Умом Россию не понять... .

А.П.Чехов. Хамелеон.

М.А.Булгаков. Собачье сердце.

В. Ерофеев. Москва-Петушки.

2. Какие типы проблематики сочетаются в следующих произведениях?

А.С.Пушкин. Евгений Онегин.

Л.Н.Толстой. Война и мир.

М.Ю.Лермонтов. Герой нашего времени.

М.А.Шолохов. Поднятая целина.

А.Н.Островский. Бесприданница.

М.А.Булгаков. Мастер и Маргарита.

Н.В.Гоголь. Тарас Бульба.

3. Определите, какая формулировка основной проблемы является правильной для следующих произведений:

а) М.Ю.Лермонтов. Герой нашего времени:

- проблема фатализма и в связи с ней – проблема цели и смысла человеческого существования;
- проблема борьбы добра со злом;
- проблема борьбы Печорина со светским обществом.

б) И.С.Тургенев. Свидание:

- проблема добра и зла;
- проблема подражания камердинера барину;
- проблема тлетворного влияния крепостничества на крепостных.

4. Сравните характер проблематики в следующих парах произведений, определив особенности каждого из них:

а) А.С.Пушкин. Евгений Онегин - М.Ю.Лермонтов. Герой нашего времени;

б) Л.Н.Толстой. Анна Каренина - А.П.Чехов. Дама с собачкой.

в) А.С.Пушкин. Клеветникам России - М.Ю.Лермонтов. Родина.

г) М.Н.Карамзин. Бедная Лиза - И.С.Тургенев. Свидание.

Итоговое задание (письменно)

Проанализируйте проблематику приведенных ниже произведений по следующей примерной схеме:

1. Определите тип проблематики (с краткой аргументацией). Если в произведении не один, а несколько типов, проанализируйте их взаимодействие;
2. Сформулируйте ведущую проблему;
3. Опишите проблематику данного произведения (из расчета 10 мин. устного рассказа);
4. Сравните проблематику данного произведения с проблематикой двух других произведений, схожих или контрастных;
5. Подведите итог и сделайте общий вывод.

Тексты для анализа

А.С.Пушкин. Капитанская дочка;

М.Ю.Лермонтов. Демон;

А.Н.Островский. На всякого мудреца довольно простоты;

И.С.Тургенев. Дворянское гнездо;

А.А.Блок. Двенадцать.

Литература

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.447-483.
2. Кожин В.В. Происхождение романа. М., 1963. С. 84.
3. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.
4. Томашевский Б. Поэтика: краткий курс. М., 1996.

Занятие 5

Идейный мир художественного произведения

Вопросы

1. Идейный мир и его функции в структуре произведения.
2. Авторская оценка. Что делать, если невозможно однозначно определить авторскую оценку в отношении к тому или иному герою?
3. Авторский идеал и его выражение в художественном произведении.

4. Идея произведения и способы ее художественного выражения.
5. Принципиальное отличие темы, проблемы и идеи произведения.
6. Пафос художественного произведения. Его типологические разновидности.
7. Определите разницу:
 - а) между героикой и романтикой;
 - б) между сатирой и юмором;
 - в) между сатирой и инвективой.
8. Охарактеризуйте иронию как вид пафоса.

Упражнения

1. Опишите систему авторских оценок в следующих произведениях:

А.С. Грибоедов. Горе от ума.

А.С. Пушкин. Дубровский.

Л.Н. Толстой. Анна Каренина.

А.П. Чехов. Палата №6.

2. Оцените по трехбальной системе (“плохо”, “допустимо”, “хорошо”) следующие формулировки идеи рассказа М.Горького “Старуха Изергиль”:

а) в жизни всегда есть место подвигам;

б) надо отдавать людям свое сердце, как Данко;

в) если ты не за себя, то кто за тебя? Но если ты только для себя, зачем ты?

г) гордыня губит человека и делает его несчастным.

д) за все на свете нужно платить.

е) каждый живет, как умеет, и человека нельзя осуждать за его жизненную позицию.

Итоговое задание

Руководствуясь вопросами и схемами упражнений, дайте анализ идейного мира в следующих произведениях:

А.С.Пушкин. Евгений Онегин.

Л.Н.Толстой. Детство.

Ф.М.Достоевский. Идиот.

А.П. Чехов. Чайка.

Литература

1. Белинский В.Г. ПСС: В 13т. М., 1955.
2. Дремов А. Специфика художественной литературы. М., 1964.
3. Есин А.Б., Касаткин Т.А. Система эмоционально-ценностных ориентаций //Филологические науки. 1994. N5. С. 10-18.
4. Лихачев Д.С. Текстология: краткий очерк. М., 1964.
5. Руднева Е.Г. Пафос художественного произведения. М., 1977.

Занятие 6

Литературное произведение

Вопросы

1. Что понимается в литературоведении под термином “изображенный мир”?
2. Персонаж, разновидности персонажей в художественном произведении.
3. Художественная деталь. Виды художественных деталей.
4. Литературный портрет. Его разновидности.
5. Функции пейзажа в произведении. Понятие городской пейзаж.
6. Роль вещей в художественном произведении.
7. Психологизм. Формы и приемы психологизма в художественной литературе.
8. Фантастика и жизнеподобие как формы художественной условности.
9. Сюжетность и описательность.
10. Пространство и время.

Упражнения

1. Определите, какой тип художественных деталей (деталь-подробность, деталь-символ) характерен для “Повестей Белкина” А.С.Пушкина, “Записок охотника” И.С.Тургенева, “Белой гвардии” М.А.Булгакова.
2. К какому типу портрета (портрет-описание, портрет-сравнение, портрет-впечатление) принадлежит:
 - а) портрет Пугачева (“Капитанская дочка” А.С.Пушкина);
 - б) портрет Собакевича (“Мертвые души” Н.В.Гоголя);
 - в) портрет Свидригайлова (“Преступление и наказание” Ф.М.Достоевского);
 - г) портреты Гурова и Анны Сергеевны (“Дама с собачкой” А.Чехова);
3. В примерах из предыдущего упражнения установите тип связи между портретом и чертами характера:
 - прямое соответствие
 - контрастное соответствие
 - сложная взаимосвязь.
4. Определите функции пейзажа в следующих произведениях:

Н.М.Карамзин. Бедная Лиза.
А.С.Пушкин. Цыганы.
А.П.Чехов. Дама с собачкой.
В.М.Шукшин. Охота жить.
5. Определите преобладающие формы и приемы психологизма в следующих произведениях:

М.Ю.Лермонтов. Герой нашего времени.

Н.В. Гоголь. Портрет.

И.С.Тургенев. Ася.

М. Горький. На дне.

М.А.Булгаков. Собачье сердце.

6. Как и зачем используются пространственно-временные эффекты в следующих произведениях:

А.С.Пушкин. Борис Годунов.

М.Ю.Лермонтов. Демон.

Н.В.Гоголь. Заколдованное место.

А.П.Чехов. Чайка.

Итоговое задание (письменно)

Проанализируйте строение изображенного мира в одном из приведенных ниже произведений по следующему алгоритму:

1. Для изображенного мира существенны:

1.1. Сюжетность,

1.2. Описательность,

1.2.1. Проанализировать:

а) портреты,

б) пейзажи,

в) мир вещей.

1.3 Психологизм

1. Проанализировать:

а) формы и приемы психологизма,

б) функции психологизма.

2. Для изображенного мира существенно:

2.1 Жизнеподобие,

2.2 Фантастика.

3. Какой тип художественных деталей преобладает:

3.1 Детали-подробности

3.1.1. Проанализировать функцию деталей-подробностей,

3.2 Детали-символы

3.2.1 Проанализировать функции деталей-символов.

4. Время и пространство в произведении характеризуются:

4.1 Конкретностью

4.1.1 Проанализировать художественное воздействие и функции конкретного пространства и времени.

4.2 Абстрактностью

4.2.1 Проанализировать художественное воздействие и функции абстрактного пространства и времени.

4.3 Абстрактность и конкретность времени и пространства сочетаются в художественном образе.

Сделайте резюме из предшествующего анализа о художественных особенностях и функциях изображенного мира в данном произведении.

Тексты для анализа

А.С.Пушкин. Капитанская дочка, Пиковая дама.
Н.В.Гоголь. Майская ночь, или Утопленница, Нос, Мертвые души.
М.Ю.Лермонтов. Демон, Герой нашего времени.
И.С.Тургенев. Отцы и дети.
И.А.Гончаров. Обломов.
Н.А.Некрасов. Кому на Руси жить хорошо.
Ф.М.Достоевский. Преступление и наказание.
М.А.Булгаков. Собачье сердце.
А.Т.Твардовский. Василий Теркин, Теркин на том свете.
А.И.Солженицын. Один день Ивана Денисовича.

Литература

1. Бахтин. М.М. Проблемы поэтики Достоевского, 3-е изд.; М., 1972. С.300.
2. Бахтин. М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
3. Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики; Поэтика сюжетов //Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
4. Вещь в искусстве. М., 1986
5. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971.
6. Древнерусская литература. Изображение природы и человека /Отв. ред. А.С.Демин. М., 1995.
7. Пришвин М.М. Дневники 1914-1917. М., 1991.
8. Пространство и время в литературе и искусстве. Теоретические проблемы. Классическая литература /Под ред. Ф.П.Федорова. Даугавпилс, 1987.
9. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.
10. Шайтанов И.О. Мыслящая муза. “Открытие природы” в поэзии XVIII века. М., 1989.
11. Эстетика природы. М., 1994.
12. Эпштейн М.Н. “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990
13. Юнг К.Г. Архетип и символ /Пер. с нем. М., 1991.

Занятие 7

Художественная речь

Вопросы

1. Какие лексические средства применяет писатель для большей выразительности художественной речи?
2. Назовите известные вам тропы (с примерами из художественной литературы). На одном-двух примерах покажите их художественную функцию.
3. Что такое синтаксическая организация (поэтический синтаксис) текста и зачем ее нужно анализировать?
4. Темпоритм художественного произведения. На одном-двух примерах покажите значение темпоритма для создания определенного эмоционального рисунка произведения или его фрагмента.
5. В чем различия между стихом и прозой? Назовите известные вам стихотворные размеры в русском стихосложении.
6. Какие художественные функции имеет речевая характеристика персонажа? С помощью каких приемов индивидуализируется речь каждого из персонажей?
7. Что такое повествование? В чем своеобразие образа повествователя? Какие бывают типы повествования? Почему нужно анализировать характер повествования и речевую манеру повествователя в художественном произведении?
8. В чем состоит различие между монологизмом и разноречием? Какие разновидности разноречия вы знаете, и чем они различаются между собой?
9. В чем состоит различие между номинативностью и риторичностью?

Упражнения

1. Сравните стихотворения А.С.Пушкина “Деревня” и “Когда за городом задумчив я брожу...” по следующей схеме:
 - а) характер лексики,
 - б) большее или меньшее употребление тропов,
 - в) синтетическое построение фразы и ее темпоритм,
 - г) стихотворный размер.
2. Определите, является ли речевая характеристика персонажей существенной для Максима Максимовича (“Герой нашего времени” М.Ю.Лермонтова), Платона Каратаева (“Война и мир” Л.Н.Толстого) и Громова (“Палата №6” А.П.Чехова). Если
 - а) нет, то почему,
 - б) да, то в чем это выражается и какие черты характера героев она выявляет?

3. Проанализируйте характер повествования и образ повествователя в “Пиковой даме” А.С.Пушкина, “Левше” Н.С.Лескова и “Даме с собачкой” А.П.Чехова по следующей схеме:
- а) повествование ведется от первого лица или от третьего,
 - б) повествователь персонифицирован или нет,
 - в) создается ли в произведении особый речевой образ повествователя (да, нет; обоснуйте свой выбор).
4. Определите характер речевых доминант в “Пире во время чумы” А.С.Пушкина, “Мцыри” М.Ю.Лермонтова, “Бесах” Ф.М.Достоевского по следующей схеме:
- а) монологизм или разноречие,
 - б) номинативность или риторичность.

Итоговое задание

Проанализируйте организацию художественной речи двух-трех произведений (по выбору):

А.С.Пушкин. Борис Годунов, Капитанская дочка.

М.Ю.Лермонтов. Демон.

Ф.М.Достоевский. Игрок.

Л.Н.Толстой. Хаджи-Мурат.

М.А.Булгаков. Собачье сердце.

Литература

1. Введение в литературоведение /Под ред. Г.Н.Поспелова. М., 1988.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
3. Виноградов В.В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1959.
4. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1974.
5. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М, 1941.
6. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1974.
7. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982.
8. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории. Воронеж, 1991.
9. Томашевский Б.В. Стих и язык. М-Л., 1959.

Занятие 8

Композиция и сюжет художественного произведения

Вопросы

1. Что такое композиция? Почему распространенное определение композиции как “построения произведения” является неточным и недостаточным?
2. Каковы основные функции композиции?
3. Назовите композиционные приемы. В чем их сущность и художественный смысл?
4. Что такое сюжет? Определите различие и соотношение понятий “сюжет”, “фабула”, “композиция”.
5. Что такое конфликт? Определите соотношение понятий “сюжет” и “конфликт”. Разновидности конфликтов.
6. Дайте определение каждому из сюжетных элементов. Как сюжетные элементы соотносятся с развитием конфликта?
7. В чем разница между динамическим и адинамическим типами сюжета?
8. Внесюжетные элементы. Их функция в произведении.
9. Типы композиции.

Упражнения

1. Опишите своеобразие композиции на уровне образной системы в следующих произведениях:
М.Ю.Лермонтов. Утес.
И.С.Тургенев. Лес и степь.
Н.А.Некрасов. Коробейники.
А.П.Чехов. По делам службы.
2. Определите тип конфликта в следующих произведениях, укажите, как в каждом из них объединяются два типа:
А.С.Пушкин. Капитанская дочка.
И.С.Тургенев. Отцы и дети.
Л.Н.Толстой. Отец Сергей
А.П.Чехов. Невеста. Человек в футляре.
3. В каких из приведенных ниже произведений нецелесообразно анализировать элементы сюжета и почему?
А.С.Пушкин. Барышня-крестьянка.
Н.В.Гоголь. Иван Федорович Шпонька и его тетушка.
Л.Н.Толстой. Детство;
Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание;
А.П.Чехов. Степь.

4. Найдите элементы сюжета в следующих произведениях:

А.С.Пушкин. Метель.

Н.В.Гоголь. Страшная месть.

А.Н.Островский. Гроза.

М.Горький. Челкаш.

И.А.Бунин. Господин из Сан-Франциско.

5. Опишите внутреннюю композицию сюжета в произведениях:

Н.В.Гоголь. Невский проспект.

Н.А.Некрасов. Мороз, Красный нос, Кому на Руси жить хорошо.

Н.Г.Чернышевский. Что делать?

Л.Н.Толстой. Воскресение.

6. Определите тип композиции в следующих произведениях:

А.С.Пушкин. Сказка о царе Салтане.

М.Ю.Лермонтов. Тучи.

Н.В.Гоголь. Нос.

М.А.Булгаков. Мастер и Маргарита.

Итоговое задание

Проанализируйте композицию указанных ниже произведений по следующему примерному алгоритму (блоки 1,2,3 могут находиться как в начале, так и в конце анализа в зависимости от конкретного произведения):

1. Определите тип композиции (с кратким обоснованием):

1.1 Простой тип,

1.2 Сложный тип.

1.2.1. Покажите художественные эффекты, достигаемые при помощи сложной композиции.

1.2.2. Определите функцию сложной композиции (какие аспекты содержания она воплощает).

2. Определите опорные точки композиции.

3. Проанализируйте действие композиционных приемов (повтор, усиление, противопоставление, монтаж).

3.1. На макроуровне,

3.2. На микроуровне.

4. Определите род произведения (блок 5 носит вспомогательный характер).

4.1. Лирическое произведение - анализ закончен,

4.2. Эпическое, лиро-эпическое или драматическое произведение - продолжение анализа.

5. Анализ сюжета.

5.1. Определите тип сюжета

5.1.1. Сюжет адинамический - не анализируется. Переход к блоку 7,

5.1.2. Сюжет динамический – анализ продолжается.

5.2. Опишите художественный конфликт и определите его тип.

5.3. Одна или несколько сюжетных линий

5.3.1. Одна сюжетная линия,

5.3.2. Несколько сюжетных линий - определите точки их пересечения.

5.4. Определите элементы сюжета.

5.5. Опишите внутреннюю композицию сюжета.

5.5.1. Определите наличие прямой хронологической последовательности, умолчания, ретроспекции, свободной композиции,

5.5.2. Установите содержательный и эстетический смысл композиции сюжета.

7. Проанализируйте внесюжетные элементы.

10.1. Внесюжетные элементы отсутствуют или не являются существенными - конец анализа.

10.2. Внесюжетные элементы важны.

10.2.1. Установите преобладание одного из типов внесюжетных элементов (*описания, авторские отступления, вставные эпизоды*). Если два или три типа художественно равноправны - отметить.

10.2.2. Установите функции внесюжетных элементов и характер их воздействия на читателя.

11. Подведите итог и сделайте общие выводы о характере композиции.

Тексты для анализа

А.С. Пушкин. Евгений Онегин.

Н.В. Гоголь. Тарас Бульба.

Л.Н. Толстой. После бала.

Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание.

М.Ю. Лермонтов. Парус.

А.А. Блок. Незнакомка.

А.В. Вампилов. Утиная охота.

Литература

1. Арнольд И.В. Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. Л., 1986.
2. Благой Д.Д. Мастерство Пушкина. М., 1955.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1987.
4. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // 5. 5. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.
6. Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / Ред. кол.: Г.Л.Абрамович и др. М., 1964.
7. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
8. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. М., 1975.
9. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. / Сост. М.П.Ямпольский; Отв. ред. Б.В.Раушенбах. М., 1988. Раздел У. Литературные роды и жанры.
10. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

Занятие 9

Разделение литературы на роды и жанры

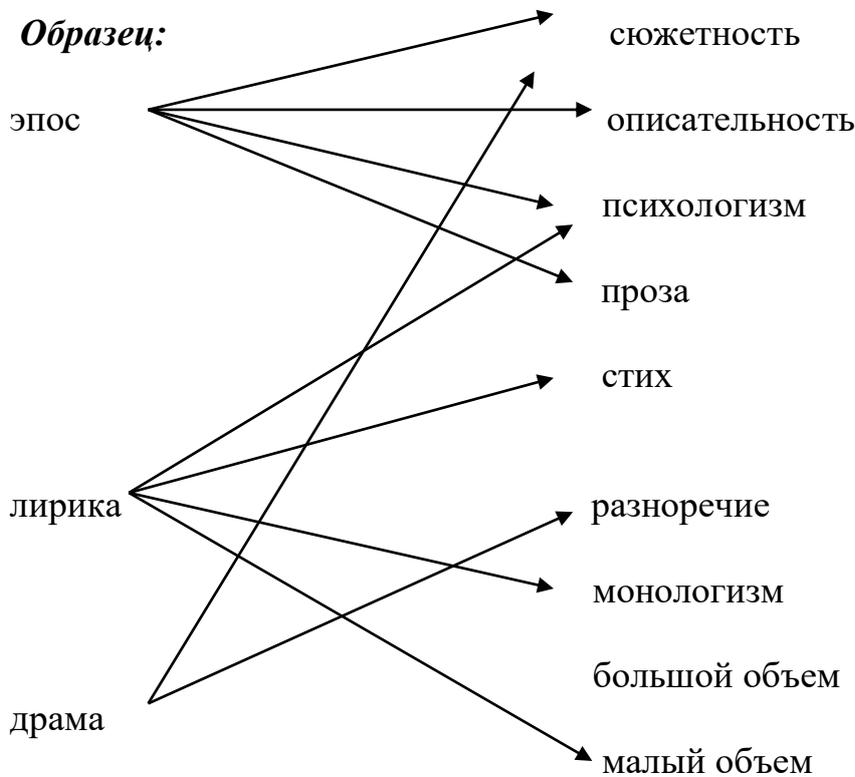
Вопросы

1. Деление литературы на роды.
2. Объясните происхождение литературных родов.
3. Дайте определение понятиям “жанр”, “вид”.
4. Эпос. Драма. Лирика. Назовите их жанровые разновидности.
5. Определите жанровую сущность романа.
6. Каковы жанровые структуры и каноны?
7. Назовите межродовые и внеродовые формы.

Упражнение

1. Какими из приводимых ниже характеристик художественного произведения можно пренебречь при анализе следующих произведений: “Анчар” А.С.Пушкина, “Бесприданница” А.Н.Островского, “Дворянское гнездо” И.С.Тургенева, “Что делать?” Н.Г.Чернышевского, “Черный монах” А.П.Чехова, “Черный человек” С.А.Есенина, “Мастер и Маргарита” М.А.Булгакова?
Сюжетность, описательность, психологизм, внесюжетные элементы, фантастика, повествование, речевая характеристика, конфликт, характер проблематики, тема, пафос, идея, образ автора, авторская позиция, авторский идеал, система персонажей.

2. По приведенному образцу отметьте соответствие содержательных и стиливых доминант.



а) мифологическая проблематика	сюжетность
	описательность
	психологизм
национальная проблематика	жизнеподобие
	фантастика
	риторичность
социокультурная проблематика	номинативность
	разноречие
	монологизм
идейно-нравственная проблематика	простая композиция
	большой объем
философская проблематика	малый объем
б) сентиментальность	сюжетность
романтика	описательность
героика	психологизм
трагизм	жизнеподобие
сатира	фантастика
инвектива	номинативность

юмор
ирония

риторичность
монологизм
разноречие

Литература

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М., 1978 (с. 111-116).
2. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. ПСС: В 13 т. М., 1954. Т. 5.
3. Ванслов В.В. Этика романтизма.-М., 1966 (Гл. V: Виды искусства в романтической эстетике.).
4. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.
5. Днепров В.Д. Взаимодействие поэтических элементов романа // Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.
6. Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в теоретическом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
7. Пospelов Г.Н. Эстетическое и художественное. М., 1965. (Гл.: О родах искусства.).
8. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. (Разд. : Деление литературы на роды).
9. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982. (Раздел: Типология жанров и литературный процесс).

Занятие 10

Анализ произведения в аспекте рода и жанра

Упражнение

1. Сравните приведенные произведения между собой и определите в каждом из них специфическую функцию ремарок:
Н.В. Гоголь. Ревизор.
А.Н. Островский. Снегурочка.
А.П. Чехов. Дядя Ваня.
2. Исправьте ошибки в определении типа пьесы (не обязательно все определения ошибочны):
А.С. Пушкин. Борис Годунов - пьеса настроения.
Н.В. Гоголь. Игроки - пьеса действия.
Н.А. Островский. Бесприданница - пьеса-дискуссия.
Л.Н. Толстой. Власть тьмы – пьеса-дискуссия.

А.П.Чехов. Чайка - пьеса действия.

М.А. Булгаков. Дни Турбиных - пьеса-дискуссия.

3. Кратко охарактеризуйте образ лирического героя в следующих произведениях:

М.Ю. Лермонтов. Пророк.

Н.А. Некрасов. Я не люблю иронии твоей... .

А.А. Блок. О, весна без конца и без краю... .

А.А. Ахматова. Мне голос был. Он звал утешно... .

Итоговое задание

В приведенных ниже произведениях отметьте родовые и жанровые особенности важные для анализа и проанализируйте их. Одновременно отметьте те случаи, когда родовая и жанровая принадлежность произведения практически не влияет на анализ.

Тексты для анализа

а) А.С. Пушкин. Пир во время чумы.

М.Ю. Лермонтов. Маскарад.

Н.В. Гоголь. Ревизор.

б) А.С. Пушкин. Элегия (Безумных лет угасшее веселье...).

М.Ю. Лермонтов. Парус.

А.А. Блок. О доблестях, о подвигах, о славе... .

в) В.А. Жуковский. Ивиковы журавли.

А.С. Пушкин. Жених.

Н.А. Некрасов. Железная дорога.

Литература

См. литературу к предыдущей теме.

Занятие 11

Генезис литературного творчества

Вопросы

1. История изучения генезиса литературного творчества.
2. Литературные общности (художественные системы) XVIII-XX вв.
3. Своеобразие классицизма, сентиментализма, романтизма, реализма.
4. Международные литературные связи.

Упражнения

1. Определите принадлежность произведения литературному направлению, течению:

М.В. Ломоносов. На день восшествия на престол ее величества Елизаветы Петровны, 1747.

Г.Г. Державин. Фелица.

М.Ю. Лермонтов. Демон.

Н.Н. Карамзин. Бедная Лиза.

М.А. Шолохов. Поднятая целина.

М. Горький. Мать.

Н.А. Некрасов. Кому на Руси жить хорошо.

Б.Л. Пастернак. Доктор Живаго.

О.Э. Мандельштам. Оссиан.

А.С. Пушкин. Евгений Онегин.

Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание.

2. Охарактеризуйте произведения (с кратким обоснованием) как отвечающие основным положениям классицизма, классического реализма, романтизма, сентиментализма, модернизма.

Тексты для анализа

В.А. Жуковский. Людмила.

А.С. Пушкин. Капитанская дочка.

Ж. Расин. Андромаха.

И.А. Гончаров. Обыкновенная история.

Л.Н. Толстой. Война и мир.

В.Я. Брюсов. Огненный ангел.

М. Горький. Старуха Изергиль.

А.А. Ахматова. Вечер.

Литература

10. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. 2-е изд. М., 1989.

11. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996, (1-е изд.-1914).

12. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990.

13. Маркович В.М. Вопрос о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века // Известия / РА Отд. Литературы и языка. 1993. N3. С. 28.

14. Москвичева Г.В. Русский классицизм. Пособие для учителей. М., 1979.

15. Реизов Б.Г. История и теория литературы Л., 1986.

7. Якобсон Р.О. О художественном реализме // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Н.Г.Чернышевский

Эстетические отношения искусства к действительности (1855)

(...) Существенное значение искусства – воспроизведение того, чем интересуется человек в действительности. Но, интересуясь явлениями жизни, человек не может, сознательно или бессознательно, не произносить о них своего приговора; поэт или художник, не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще, не может, если б и хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении; - вот новое значение произведений искусства, по которому искусство становится в число нравственных деятельностей человека. Бывают люди, у которых суждение о явлениях жизни состоит почти только в том, что они обнаруживают расположение к известным сторонам действительности и избегают других – это люди, у которых умственная деятельность слаба, когда подобный человек – поэт или художник, его произведения не имеют другого значения, кроме воспроизведения любимых им сторон жизни. Но если человек, в котором умственная деятельность сильно возбуждена вопросами, порождаемыми наблюдениями жизни, одарён художническим талантом, то в его произведениях, сознательно или бессознательно, выразится стремление произнести живой проговор о явлениях, интересующих его (и его современников, потому что мыслящий человек не может мыслить над ничтожными вопросами, никому, кроме него, не интересными), будут предложены или разрешены вопросы, возникающие из жизни для мыслящего человека; его произведения будут, чтобы так выразиться, сочинениями на темы, предлагаемые жизнью. Это направление может находить себе выражение во всех искусствах (напр., в живописи можно указать на карикатуры Гогарта), но преимущественно развивается оно в поэзии, которая представляет полнейшую возможность выразить определенную мысль. Тогда художник становится мыслителем, и произведение искусства, оставаясь в области искусства, приобретает значение научное (...).

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

Полн. собр. соч., т.5, с. 9-11, 16, 19-20, 22, 28,45-46.(Об эпосе, лирике, драме).

(...) I. Поэзия осуществляет смысл идеи во внешнем и организует духовный мир в совершенно определенных, пластических образах. Всё внутреннее глубоко уходит во внешнее, и обе эти стороны – внутреннее и внешнее- не видны отдельно одна от другой, но в непосредственной совокупности являют собой определенную, замкнутую в самой себе

реальность – *событие*. Здесь не видно поэта; мир, пластически определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою. Это поэзия *эпическая*.

II. Всякому внешнему явлению предшествует побуждение, желание, намерение, словом мысль; всякое внешнее явление есть результат деятельности внутренних, сокровенных сил: поэзия проникает в эту вторую, внутреннюю сторону *события*, во внутренность этих сил, из которых развивается внешняя реальность, событие и действие; здесь поэзия является в новом, противоположном роде. Это царство субъективности, это мир внутренний, мир начинаний, остающийся в себе и не выходящий наружу. Здесь поэзия остаётся в элементе внутреннего, в ощущающей, мыслящей душе; дух уходит здесь из внешней реальности в самого себя и даёт поэзии различные до бесконечности переливы и оттенки своей внутренней жизни, которая претворяет в себя все внешнее. Здесь личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, всё принимаем и понимаем. Это поэзия *лирическая*.

III. Наконец эти два различные рода совокупаются в неразрывное целое: внутреннее перестаёт оставаться в себе и выходит вовне, обнаруживается в действии; внутреннее, идеальное (субъективное) становится внешним, реальным (объективным). Как и в эпической поэзии, здесь также развивается определенное, реальное действие, выходящее из различных субъективных и объективных сил; но это действие не имеет уже чисто внешнего характера. Здесь действие, событие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое, вышедшее из сокрытых от нас производительных сил, совершившее в себе свободный круг и успокоившееся в себе, - нет, здесь мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных волей и характеров. С другой стороны, эти характеры не остаются в самих себе, но непрерывно обнаруживаются и в практическом интересе открывают содержание внутренней стороны своего духа. Это высший род поэзии и венец искусства – поэзия *драматическая*. ...

Эпическая и лирическая поэзия представляют собою две отвлеченные крайности действительного мира, диаметрально одна другой противоположные; *драматическая* поэзия представляет собою слияние (конкретцию) этих крайностей в живое и самостоятельное третье.

Эпическая поэзия есть по преимуществу поэзия объективная, внешняя, как в отношении к самой себе, так и к поэту и его читателю. В эпической поэзии выражается созерцание мира и жизни, как сущих *по себе* и пребывающих в совершенном равнодушии к самим себе и созерцающему их поэту или его читателю.

Лирическая поэзия есть, напротив, по преимуществу поэзия субъективная, внутренняя, выражение самого поэта. ... Эпическую поэзию

можно сравнить с образовательными искусствами – архитектурой, ваянием и живописью лирическую поэзию можно сравнить только с музыкою. ...

Хотя все эти три рода поэзии существуют отдельно один от другого, как самостоятельные элементы, однако ж, проявляясь в особых произведениях поэзии, они не всегда отличаются один от другого резко определенными границами. Напротив, они часто являются в смешанности, так что иное эпическое по форме своей произведение отличается драматическим характером, и наоборот. Эпическое произведение нетолько ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого. Это особенно относится к произведениям христианского искусства, в котором нет ничего выше человеческой личности с её внутренней, субъективной стороны и в котором посему драматический элемент входит в эпический по праву и вызывает его цену. Превосходный пример эпического произведения, проникнутого драматическим элементом, представляет собою повесть Гоголя “Тарас Бульба”. Это дивно художественное создание заключает в себе две трагические коллизии, из которой каждой стало бы на великое драматическое произведение. Во время осады неприятельского города, уже доведенного до последней крайности всеми ужасами голода, Андрей, сын Бульбы, встречается с давно уже пленившей его девушкой из враждебного племени. Он не может отдаться ей, не навлекши на себя проклятия отца, не изменивши своим соотчичам и единоверцам, а между тем он не может и оторваться от нее, ибо он столько же человек, сколько и малороссиянин: вот коллизия. И полная натура, кипящая избытком юных сил, без рефлексии отдалась влечению сердца и за миг бесконечного блаженства заплатила лютою казнию, смертью от рук родного отца, смертью, которая была необходимым следствием решения его воли в коллизии и единственным выходом из ложного, неестественного положения! С другой стороны, отец, которой поставлен уже не в возможность, но в необходимость быть палачом собственного сына: какое трагическое положение, какая ужасная коллизия и как страшно вышла из нее железная воля полудикого запорожца!.. Эта повесть Гоголя во всяком случае была бы превосходным произведением искусства, но, благодаря обилию драматических элементов, насквозь проникнувших её, она должна занимать почётное место между созданиями первого разряда величайших творцов. (...).

Точно так же, как бывает драма в эпосе, бывает и эпос в драме. У греков все роды поэзии, не исключая и самой лирики, отличаются характером более или менее эпическим: ибо вся жизнь этого народа выразилась преимущественно в пластической созерцательности. Трагедия греков особенно отличается эпическим характером и в этом отношении диаметрально противоположна драме новейшей, христианской,

шекспировской. Герой греческой трагедии не человек, а событие; интерес её сосредоточен не на участии индивидуума, а на судьбах народа в лице его представителей. И оттого главное лицо греческой трагедии есть всегда полубог, царь, герой, а второе по нем и противоположное ему лицо есть сам народ, присутствующий в трагедии как хор, который сам не имеет прямого, деятельного влияния на ход пьесы, но который как бы созерцает её развитие и выговаривает своё о нём сознание. В своих героях греческие трагики олицетворяли общие силы и стихии народной и общественной жизни. Так, в благороднейшем создании Софокла “Антигоне” в лице героини трагедии осуществлена идея естественного права семейственности, а в лице Креона – торжество государственного права, силы закона (...).

Г.В.Ф. Гегель

Лекции по эстетике

Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х т., т. 1, с. 302-309. (Манера, стиль и оригинальность).

(...) Мы должны проводить существенное различие между голой манерой и оригинальностью. Манера касается лишь частных и потому случайных особенностей художника, поскольку они сказываются в процессе создания художественного произведения и выступают в самом предмете и его идеальном изображении.

... Манера в этом смысле не имеет никакого отношения к всеобщим видам искусства, которые в себе и для себя требуют различных способов изображения. Так, например, пейзажист должен иначе схватывать предметы, чем живописец, пишущий исторические картины, эпический поэт – иначе, чем лирический или драматический. Манера же представляет собой принадлежащий лишь данному субъекту способ восприятия и случайное своеобразие исполнения, которые могут даже прямо противоречить истинному понятию идеала. Рассматриваемая с этой стороны, манера является самой дурной из всех тех, которые может избрать себе художник, ибо в манере он отдаётся лишь своей ограниченной субъективности как таковой. Искусство же вообще устраняет голую случайность не только содержания, но и внешней формы, и оно требует от художника, чтобы он избавился от случайных и частных субъективных особенностей. (...)

Стиль – это сам человек – гласит известный французский афоризм. (...)

Мы можем распространить этот термин на определение и законы художественного изображения, вытекающие из природы того вида искусства, в котором предмет получает свое воплощение. В этом смысле мы различаем в музыке церковный и оперный стиль, а в живописи – стиль исторических картин и стиль жанровых произведений. Стилём

обозначается здесь такой способ художественного воплощения, который столь же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определенных видов искусства и вытекающим из понятия предмета законам.

Отсутствие стиля в этом более широком значении слова будет означать тогда либо неспособность освоить такой необходимый в самом себе способ изображения, либо субъективный произвол, который, вместо того чтобы следовать закономерным требованиям, предпочитает дать волю собственному капризу и заменить стиль плохой манерой. (...)

Оригинальность состоит не только в следовании законам стиля, но и в субъективном вдохновении, когда художник не отдается голой манере, а избирает в себе и для себя разумный материал и, руководствуясь своим внутренним чувством, своей художественной субъективностью, формирует его как в согласии с сущностью и понятием определенного вида искусства, так и в соответствии со всеобщим понятием идеала.

...Оригинальность поэтому тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе субъективную сторону изображения с требованиями самого предмета *таким* образом, что в обеих сторонах не остаётся чуждого друг другу. Оригинальность, с одной стороны, открывает нам подлинную душу художника, а с другой стороны, не даёт нам ничего иного, кроме природы предмета, так что это своеобразие художника выступает как своеобразие самого предмета и проистекает из него в такой же мере, как и предмет из продуктивной деятельности субъекта.

...Поэтому не следует смешивать оригинальность с произволом художника, фиксирующего свои случайные мысли. Обычно под оригинальностью понимают создание чего-то причудливого, того, что свойственно лишь данному субъекту и не пришло бы на ум никому другому. Но это лишь дурное своеобразие. (...)

Истинное художественное произведение должно быть свободно от этой превратной оригинальности, ибо оно доказывает свою подлинную оригинальность лишь тем, что оно предстаёт как единое содержание единого духа, который ничего не собирает и не склеивает по кусочкам извне, а создаёт строго связанное монолитное целое, выполненное в одном тоне и развертывающееся посредством себя самого в соответствии с тем, как объединился в самом себе сам предмет. Если же, напротив, мы находим, что сцены и мотивы объединены не сами собою, а лишь извне, то в таком случае отсутствует внутренняя необходимость их соединения и оно представляется лишь случайной связью, произведенной каким-то третьим, чуждым лицом. (...)

Подлинная оригинальность, как художника, так и художественного произведения заключается в том, что они одушевлены разумностью истинного в самом себе содержания. Только в том случае, когда художник полностью усвоил себе этот объективный разум и не нарушает его чистоты

чуждыми особенностями, взятыми извне или изнутри, - только в этом случае в воплощенном им предмете он воспроизводит также и себя самого в своей истинной субъективности, стремящейся быть лишь живым средоточием завершеного в самом себе художественного произведения. Ибо во всяком истинном мышлении, творчестве и созидании подлинная свобода предоставляет господство субстанциональному началу как силе, которая является вместе с тем собственной силой самого субъективного мышления и воли, так чтобы в завершеном примирении субъективной свободы и субстанционального начала не было никакого разлада между ними.

Таким образом, хотя оригинальность в искусстве поглощает всякую случайную особенность, она делает это лишь для того, чтобы художник мог всецело следовать импульсу и полету своего гения, своего вдохновения, проникнутого исключительно изображаемым предметом, и чтобы вместо каприза и пустого произвола он мог воплотить свою истинную самобытность в предмете, созданном им согласно ситине. Не иметь никакой манеры – вот в чем состояла во все времена единственно великая манера, и лишь в этом смысле мы можем назвать оригинальными Гомера, Софокла, Рафаэля, Шекспира.

А.Н.Веселовский. Поэтика сюжетов. (1897-1906)

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с.494-495, 497, 500-501.(О мотиве и сюжете).

(...) Надо наперед условиться, что разуметь под сюжетом, отличить мотив от сюжета, как комплекса мотивов. Под мотивом я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшие особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т.п.; облака не дают дождя, иссохла вода в источнике: враждебные силы закопали их, держав влагу взаперти и надо побороть врага; браки со зверями; превращения; злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает, и ее приходится добывать силой или ловкостью и т.п. Такого рода мотивы могли зарождаться самостоятельно в разноплеменных средах; их однородность или их сходство нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов.

Простейший род мотива может быть выражен формулой **a+v**: злая старуха не любит красавицу – и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежит

приращению **в**; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в *сюжет*, как формула лирического стиля, построенная на параллелизме, может приращаться, развивая тот или другой из своих членов. Но схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например, выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимой темой, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу; сюжет сказки, в известном смысле, уже акт творчества. Можно допустить, что, совершаясь самостоятельно, развитие от мотива к сюжету могло дать там и здесь одинаковые результаты, то есть что могли явиться, независимо друг от друга, сходные сюжеты, как естественная эволюция сходных мотивов. ...

Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная. Для хронологии сюжетности я считаю это последнее обстоятельство очень важным: если, например, такие темы, как Психея и Амур и Мелюзина, отражают старый запрет брака членов одного и того же тотемического союза, то примирительный аккорд, которым кончается Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция быта уже отменила когда-то живой обычай: отсюда изменение сказочной схемы.

Схематизация действия естественно вела к схематизации действующих лиц, типов. (...)

Всюду ли совершился переход от естественной схематизации мотивов к схематизации сюжетов? На почве сказочной сюжетности этот вопрос, по-видимому, решался отрицательно. Бытовые сказки декарей не знают ни типических тем, ни строгого плана наших сказок, нашего сказочного матерьяла; это ряд расплывчато-реальных или фантастических приключений, без органической связи и того костяка, который дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей, отличающих один вариант от другого. Варьянты предполагают основной текст или сказ, отклонение от формы; бесформенность не дает варьянтов. И среди этой бесформенности сказочного матерьяла вы встречаете знакомые нам схематические темы, сюжетность европейских, индийских, персидских сказок. Это – заходящие сказки.

Итак: не все народности доходили до схематизации сказочной сюжетности, то есть до той простейшей композиции, которая открывала путь к дальнейшему, уже не механическому творчеству. В матерьяле бесформенных рассказов схематические сказки остаются пятном, не расплывшимся в общей массе. (...)

Чем сложнее комбинации мотивов, чем они нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве,

например, двух подобных разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору* сюжета, сложившегося у одной народности, другою.

И *мотивы и сюжеты* входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, *сюжеты варьируются*: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом... новое освещение получается от иного понимания стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение личного поэта к традиционным типическим сюжетам: его *творчество*.

Я не хочу этим сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анакдотические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фавулой или главным действующим лицом. Примеры: 1) камаонские сказки типического характера – и местные легенды... 2) современный роман не типичен, центр не в фавуле, а в типах; но роман с приключениями, roman d'aventures, писался схемами. (...)

А.Б.Есин

“Социалистический реализм” сегодня. Теоретические аспекты и проблемы
А.Б.Есин Литературоведение. Культурология. Избранные труды. М., 2003г. С.135-151. (о соцреализме)

Современные дискуссии, связанные с пересмотром истории отечественной литературы и культуры послеоктябрьского периода, имеют одним из своих ключевых моментов понятие социалистического реализма. Для многих литературоведов, стремящихся отвергнуть решительно все наследие 30-70 годов, понятие это стало наиболее одиозным. О соцреализме сегодня высказываются разные нелестные мнения, причем если одни говорят о губительном воздействии принципов социалистического реализма на развитие нашей литературы, то другие просто предполагают, что такого явления никогда не существовало, что весь социалистический реализм есть не что иное, как научная и идеологическая фикция.

В настоящий период уже не имеет смысла спорить об этимологии понятия. Наверное, термин “соцреализм” не очень удачен, но за ним закрепилось определенное научное значение, никак не зависящее от нашего эмоционального отношения к нему. ...

Что же такое социалистический реализм и существовал ли он на самом деле? ...

Новый метод в мировой литературе возник, как известно, в самом начале XX века, то есть задолго до того, как получил терминологическое

обозначение и четкую научную формулировку. Таким образом, совершенно ясно, что социалистический реализм не был никем навязан извне литературному развитию, напротив, формулировка основных принципов этого метода в 1932 году была лишь обобщением уже сложившейся в литературе практики. Социалистический реализм не был искусственным образованием, а рождался из живого развития литературы. Он явился не порождением чьей-то воли, а естественным и неизбежным итогом историко-литературного развития. ... История литературы показывает, что кризис или распад старых общественных систем и зарождение новых всегда сопровождается рождением нового метода – новых принципов художественного отражения действительности. Так возникали классицизм, романтизм и критический реализм, почему же быть исключением эпохе перехода от империализма к социализму? Надо отметить и то немаловажное обстоятельство, что еще задолго до возникновения собственно социалистического реализма в художественной культуре обозначились поиски нового метода: это выразилось в кризисе критического реализма на рубеже веков, в отступлении ряда писателей-реалистов от прежней манеры письма, в резкой активизации нереалистических тенденций, в возникновении и широком распространении декадентских, неоромантических, а затем модернистских тенденций в искусстве. Классическая литература переживала кризис, и его разрешением закономерно стало рождение нового метода. Таким образом, социалистический реализм есть органическая часть историко-литературного процесса рубежа веков.

... В социалистическом реализме взаимоотношение мира и человека принципиально меняется. Личность становится способной реально переделывать мир в соответствии с идеалом, мечта превращается в действительность. ... Новаторство социалистического реализма как метода состояло в идее социального, революционного преобразования мира. Отсюда новый герой социалистического реализма – человек, не просто сдерживающий удары жизни, а переходящий, так сказать, в контрастную, преодолевающий и побеждающий обстоятельства; человек как потенциальный, а очень часто и реальный победитель. ... Ведущим пафосом социалистического реализма становится уже не трагический и даже не романтический, а героический пафос – пафос преобразования действительности, преодоления и устранения любых препятствий на пути к социальному идеалу.

Существенно иным стал взгляд литературы социалистического реализма на человека, то есть характер ее гуманизма. Литература критического гуманизма придерживалась в основном концепции общечеловеческого, универсального гуманизма, согласно которой человек ни в коем случае не есть “вошь”, по выражению Раскольникова, а ценность жизни любого человека абсолютна и безусловна.

Героическому пониманию социалистического реализма, его конкретно-историческому мышлению такая концепция гуманизма была, конечно, глубоко чужда, ибо героика нуждается именно в конкретном носителе зла, в наличии врага, которого необходимо сокрушить, восстанавливая таким образом справедливость и нормальный порядок вещей. Отсюда вытекала концепция конкретно-исторического, пролетарского гуманизма, в которой появлялся вполне определенный враг, мешающий осуществлению идеала, его необходимо уничтожить, и ему априорно отказывается в звании человека. “Это не человек, нет, это хуже гада, это, понимаете, гадик”, - говорит один из героев “Педагогической поэмы” Макаренко. ...

Упрекать классиков социалистического реализма за их приверженность социалистическому идеалу или за марксистский подход к объяснению явлений действительности ничуть не лучше, чем обвинить романтиков в идеализме или отлучить от искусства классицистов за их верность монархическим идеалам.

Можно принимать или не принимать социалистические идеалы, можно быть марксистом или агностиком, атеистом или религиозным фанатиком, но нельзя понять художественное произведение, не поняв художественного мира, созданного *автором*, а отнюдь не в соответствии с ожиданием читателя. Перефразируя О.Уальда, можно сказать, что гнев многих критиков социалистического реализма – это “гнев Калибана, не находящего своего отражения в зеркале”.

... При исследовании социалистического реализма надо соблюдать корректность. Черты этого метода можно исследовать в произведениях искусства, а не в многочисленных поделках, которые наводняли и наводняют книжный рынок, что вполне естественно для любой литературной эпохи. Если мы попытаемся определить своеобразие нового творческого метода, изучая произведения М.Шолохова, А.Н.Толстого, К.Симонова, Дж. Олдриджа и других настоящих писателей, мы получим добротный научный материал.

Творческий метод социалистического реализма, разумеется, не фикция. Это реальность литературного процесса XX столетия. У этого метода есть и неоспоримые достижения. “Важнейшим завоеванием литературы социалистического реализма является художественное освоение диалектики объективного и субъективного в общественно-историческом процессе. Этого не знала и не знает ни одна художественная система в мировом искусстве” - писал И.Ф.Волков, с ним трудно не согласиться

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
РАЗДЕЛ I. О сущности искусства.....	6
Тема 1. <i>Эстетическое как философская категория. Искусство как создание эстетических ценностей.....</i>	<i>6</i>
Тема 2. <i>Тематика искусства, проблематика, идейный мир.....</i>	<i>14</i>
Тема 3. <i>Литература как вид искусства.....</i>	<i>20</i>
РАЗДЕЛ II. Функционирование литературы	25
Тема 1. <i>Герменевтика. Литературные иерархии.....</i>	<i>25</i>
РАЗДЕЛ III. Литературное произведение	30
Тема 1. <i>Мир произведения.....</i>	<i>30</i>
Тема 2. <i>Художественная речь.....</i>	<i>43</i>
Тема 3. <i>Композиция художественного текста.....</i>	<i>46</i>
РАЗДЕЛ IV. Роды и жанры литературы	53
Тема 1. <i>Литературные роды и жанры</i>	<i>53</i>
РАЗДЕЛ V. Закономерности развития литературы	57
Тема 1. <i>Генезис литературного творчества и литературный процесс.....</i>	<i>57</i>
ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ И СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ.....	69
Занятие 1. <i>О сущности искусства.....</i>	<i>69</i>
Занятие 2. <i>Литература как вид искусства.....</i>	<i>70</i>
Занятие 3. <i>Тема как литературоведческая категория.....</i>	<i>70</i>
Занятие 4. <i>Проблематика художественного произведения.....</i>	<i>73</i>
Занятие 5. <i>Идейный мир художественного произведения.....</i>	<i>74</i>
Занятие 6. <i>Литературное произведение.....</i>	<i>76</i>
Занятие 7. <i>Художественная речь.....</i>	<i>79</i>
Занятие 8. <i>Композиция и сюжет художественного произведения.....</i>	<i>81</i>
Занятие 9. <i>Разделение литературы на роды и жанры.....</i>	<i>84</i>
Занятие 10. <i>Анализ произведения в аспекте рода и жанра....</i>	<i>86</i>
Занятие 11. <i>Генезис литературного творчества</i>	<i>87</i>
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	89

У. К. Абдыханов

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Редактор М. Сарыбаев

Технический редактор Л. Баирбекова

Формат 60x90 1/16 Тип гарнитура “Times New Roman”

Учебно-печатных листов 6,5. Печатный. Тираж 60 экз. Заказ № 1107

Минитипография Академического инновационного университета

г. Шымкент, ул. Байтурсынова, 13.