



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»

Т.Е. Абрамзон
Т.Б. Зайцева
А.В. Петров
С.В. Рудакова

ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

*Утверждено Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебно-методического пособия*

Магнитогорск
2017

УДК 82.02/.09- 82-1/-9
ББК 83Т34

Рецензенты:

кандидат филологических наук,
доцент, заведующая лабораторией научных исследований
в области информационных коммуникаций
МАОУ «Академический лицей» г. Магнитогорска
член Союза российских писателей,
член Общественного совета по независимой оценке качества работы муниципальных
учреждений, подведомственных управлению культуры администрации города Магнитогорска
Т.А. Таянова

доктор филологических наук,
доцент кафедры русского языка, общего языкознания
и массовых коммуникаций
ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»
Е.Г. Постникова

Абрамзон Т.Е., Зайцева Т.Б., Петров А.В., Рудакова С.В.

Основы теории литературы [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / Татьяна Евгеньевна Абрамзон, Татьяна Борисовна Зайцева, Алексей Владимирович Петров, Светлана Викторовна Рудакова : ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (0,84 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2017. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более 1 GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб HDD ; MS Windows XP и выше ; Adobe Reader 8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ; мышь. – Загл. с титул. экрана.

ISBN 978-5-9967-0947-2

Пособие составлено в соответствии с типовой программой дисциплин «Основы теории литературы» и «Введение в литературоведение».

Пособие предназначено для студентов-бакалавров направлений подготовки 45.03.01 Филология («Филологическое обеспечение профессиональных коммуникаций») и 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки) Русский язык и литература.

УДК 821.082.02/.09- 82-1/-9
ББК 83Т34

ISBN 978-5-9967-0947-2

© Абрамзон Т.Е., Зайцева Т.Б., Петров А.В., Рудакова С.В., 2017
© ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова», 2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
РАЗДЕЛ I. ЛЕКЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ.....	5
РАЗДЕЛ II. ПРАКТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ	61
РАЗДЕЛ III. ТЕМЫ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ПЕРВОГО КУРСА.....	70
РАЗДЕЛ IV. ГЛОССАРИЙ.	74
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	99

ВВЕДЕНИЕ

Данное учебное пособие, составленное преподавателями кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г.И. Носова, предназначено для студентов-бакалавров очного и заочного типов обучения таких направлений подготовки, как 45.03.01 Филология, 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки) «Русский язык и литература» и для учителей-словесников.

Курс «Основы теории литературы» представляет собой начальное звено системы теоретико-литературных дисциплин, является пропедевтическим по своему характеру. Целями освоения дисциплины «Основы теории литературы» является формирование навыков самостоятельного научного анализа и оценки литературно-художественных произведений, общекультурных и профессиональных компетенций преподавателя-филолога, и прежде всего создание необходимой теоретико-литературной основы для успешного овладения студентами материала историко-литературных дисциплин, приобщение студентов к научному подходу в изучении литературы, к новейшим теориям, интерпретациям, методам и технологиям в сфере изучения литературного процесса. Все это формирует основу для последующей учебной и исследовательской деятельности по изучению художественных произведений. Освоение данного курса позволит студентам-бакалаврам сформировать навыки аналитического рассмотрения художественного текста, усвоить основные понятия общей теории искусства, в особенности те, что касаются литературоведения и связаны со словесным видом искусства.

Настоящее пособие предназначено для студентов первых курсов Института гуманитарного образования, изучающих курс «Основы теории литературы». Пособие позволяет сформировать основы представлений об изучаемом предмете, в нем последовательно раскрыт смысл основных литературоведческих категорий и понятий, необходимых студентам-филологам и будущим учителям русского языка и литературы для их практической деятельности.

Цели пособия способствовать:

- 1) углублению и переосмыслению представлений у обучающихся о художественной литературе, искусстве и важнейших его модификациях;
- 2) овладению обучающимися содержанием таких категорий, как художественное творчество, художественное произведение, художественный текст и художественный смысл;
- 3) осмыслению проблемы специфики искусства как особого рода человеческой деятельности и осознанию значимости словесного вида искусства;
- 4) формированию теоретического подхода к рассмотрению художественного текста;
- 5) овладение научным аппаратом для профессионального анализа художественного текста, для общих размышлений о природе искусства и явлений, с ним связанных;
- 6) осознанию значимости вопросов анализа текста и овладению приемами анализа и возможными методическими подходами к рассмотрению художественного текста.

РАЗДЕЛ I. ЛЕКЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ

Лекция № 1

Тема: Литературоведение как наука

План

1. Предмет и задачи литературоведения.
2. Основные и вспомогательные литературоведческие дисциплины.
3. Связь литературоведения с другими науками (на самостоятельное изучение).

I. **Литературоведение** – одна из двух филологических наук, наука о художественной литературе. Вторая филологическая наука – языкознание (лингвистика).

Расшифруем это определение. Литературоведение – это наука, изучающая специфику, происхождение и развитие словесно-художественного творчества; исследующая эстетическую ценность и структуру литературного произведения, а также закономерности развития литературного процесса в прошлом и настоящем.

Таким образом, **предмет литературоведения** – сложная совокупность литературных явлений. К литературным явлениям относится всё то, что имеет какое-либо отношение к художественной словесности: литературные произведения и история их создания, жизнь и творчество писателей и литературоведов, обстоятельства литературного процесса, закономерности читательского восприятия, окололитературные документы и т. д. Всё их многообразие литературоведение стремится увидеть системно, иерархически.

Так, О.И. Федотов предлагает выделять три основных вида литературных явлений:

- 1) Литературное творчество как особый вид духовной деятельности человека;
- 2) Литературное произведение как единство содержания и формы;
- 3) Литературный процесс, то есть закономерности исторического развития литературы.

В соответствии с этим делением можно выделить главные **задачи литературоведения**:

- 1) осмысление творчества писателей как части общеисторического процесса в его специфике;
- 2) осмысление (понимание, анализ) литературных произведений в единстве их содержания и формы;
- 3) уяснение закономерностей исторического развития мировой и национальных литератур.

II. К основным литературоведческим дисциплинам относятся:

1) *История литературы* (это главная область науки о литературе),

2) *Теория литературы*,

3) *Литературная критика*. Иногда её рассматривают как особую форму внутрилитературной деятельности, не всегда напрямую связанную с наукой о литературе.

История литературы исследует процесс литературного развития в его конкретных проявлениях от зарождения до современности; систематизирует историко-литературные факты и связи между ними; определяет значение произведений, писателей, направлений в историческом контексте.

Теория литературы изучает наиболее общие категории литературного творчества, структурные элементы литературного произведения и закономерности литературного процесса. Теория литературы обобщает сделанное в области истории литературы и в то же время даёт историкам литературы методологический инструментарий и понятийный аппарат.

Теория литературы имеет свои подразделы.

Её центральный раздел – общая, или теоретическая, поэтика. Её предмет – литературное произведение и его структура, а также роды и жанры литературы.

Историческая поэтика изучает происхождение, эволюцию и типологию литературных форм, мотивов, изобразительно-выразительных средств.

К отдельным разделам теории литературы относятся стиховедение и прозоведение.

Литературная критика подвергает анализу современный литературный процесс, даёт оперативную оценку фактам текущей литературной жизни. Литературная критика является посредником между писателями и читателями: первых она может направлять, способствовать их творческому росту; вторым она внушает определённые идеи. Нередко литературная критика сливается с публицистикой, эссеистикой и оказывается литературой о литературе и обществе. Как правило, суждения литературных критиков подчёркнуто субъективны, эмоциональны, образны и потому далеки от объективного научного анализа.

К вспомогательным литературоведческим дисциплинам относятся: библиография, текстология, библиотековедение, палеография, источниковедение. (На самостоятельное изучение.)

Лекция № 2

Тема: Художественная литература как вид искусства

План

1. Искусство и его виды.
2. Основные этапы развития европейской эстетики (до Гегеля).
3. Понятие художественного образа. Специфика словесного художественного образа.
4. Литература как искусство слова. Предмет и функции художественной литературы. Границы литературы.

I. Искусство – одна из форм общественного сознания наряду с наукой, моралью, религией, политикой, философией, правом.

Слово *искусство* в современном его понимании обозначает *художественное творчество* человека и его общезначимые результаты (художественные произведения); процесс создания эстетических, прежде всего духовных, ценностей.

Что такое *творческая деятельность* (а искусство – её форма) и что такое *эстетическая ценность*, единого мнения среди учёных нет. Кроме того, понимание сути искусства и категории *эстетического* исторически и национально изменчиво.

В самом общем виде *творчество* – это одухотворённая деятельность человека с целью сохранения и обогащения культурных и природных ценностей. Творческое начало присутствует, по-видимому, во всех формах деятельности людей. Но наиболее полно реализует себя в общественно значимой деятельности: науке и технике, политике, искусстве.

Словом *эстетический* сейчас обозначается особый род эмоционально-оценивающего освоения человеком действительности. Эстетическое восприятие предполагает *созерцание* единичных предметов и получение удовольствия от постижения их как завершённых и целостных. Воспринимая что-то эстетически, мы бескорыстно им любимся и силой наших чувств (а не разума) прозреваем его сущность и значение для нас самих.

Считается, что в древности все виды искусства существовали в нерасчленённом, синкретическом состоянии. Развиваясь, они постепенно обособились, приобрели своеобразные черты, сохранив некоторые элементы общности.

В основу классификаций искусства могут быть положены разные критерии: предмет, назначение, материал (материальный носитель образности).

Предметом отображения *изобразительного* искусства являются единичные предметы и явления (живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство; литература); *неизобразительные (выразительные)* виды искусства запечатлевают внутренний мир вне его прямых связей с предметами и событиями (музыка, танец, абстрактная живопись, архитектура). Возможны также смешанные виды (кино). Лирический род литературы приближается к искусствам выразительным.

Наиболее распространенная классификация делит искусства – по способу их существования и восприятия – на *пространственные* (скульптура, архитектура, живопись), *временные* (музыка, литература) и *синтетические* (театр, кинематограф).

II. Основные этапы развития европейской эстетики (до Гегеля)

Эстетика (от греч. Aestetikos – чувственный) – «наука о чувственном (по)знании прекрасного» (Александр Баумгартен, 1735 или 1750 г.), о «правилах чувственности вообще» (Кант), «философия изящного искусства» (Гегель), «философия теории красоты и искусства» (Вл. Соловьев), «метафизическое учение об идеале красоты» (Н. Лосский). Из этих и множества

других определений эстетики следует вывод о том, что она учение о прекрасном и искусстве, учение об эстетическом вообще, в действительности и в искусстве, учение о законах, нормах и правилах художественного творчества.

Античный мир

В Древней Греции формирование и развитие эстетики было связано с воззрениями греков на *космос* как на нечто объективно существующее, включающее в себя все тела и души и воспринимаемое людьми всеми органами чувств.

Искусство – *texne* – означало любой созидательный труд, основанный на умении и общих правилах, – труд плотника, гончара, ткача, архитектора, скульптора и т. д. Все искусства считались прекрасными и ценились за знание и мастерство; в них были выработаны соответствующие *каноны*.

На основе космических воззрений греки выработали и важные эстетические категории, понятия. Среди них: «*мимесис*» – «подражание природе», «*катарсис*» – «очищение», испытываемое человеком под воздействием искусства, а также – гармония, ритм, форма, материя, калокагатия. Все эти понятия выражали «измерения» объективно существующего космоса, красоту и гармонию бытия, «музыку сфер».

В эпоху эллинизма (3–1 вв. до н.э., иногда до 2 в. н.э.; эпикурейцы, скептики, стоики, Плотин) в эстетике происходит поворот от изучения космоса к изучению и самопознанию человека. В искусстве усиливаются чувственные, иррациональные и мистические тенденции; вырабатываются категории *созерцания, символа, интуиции, композиции*.

Средние века

Средневековая эстетика выстраивается на чисто *спиритуалистической* основе, античный космос сменяется сверхчувственным (трансцендентальным) миром, отражением которого считается мир земной. Отцы церкви вырабатывают символическую и метафизическую эстетику, где Бог – самая высшая и совершенная красота, а красоту в искусстве можно измерить, она обладает объективными свойствами (например, полнота, ясность).

Итак, искусство идёт от Бога и ведёт к Богу. Мир, созданный Богом, так же прекрасен, как и произведение искусства. При этом отношение к искусству варьировалось от отрицания (Тертуллиан) до приятия (св. Иероним). **Бл. Августин** («О музыке», «Об истинной религии», «О граде Божьем», «Исповедь») связал Прекрасное с мистикой чисел, развил анализ эстетического переживания.

Возрождение

В эпоху Возрождения в центр науки, искусства, философии помещается *отдельный человек*. Человек – главный предмет искусства; при этом искусство обязано подражать природе, учиться у неё, воспроизводить её во всем богатстве и разнообразии, во всей красоте. Вырабатывается линейная перспектива, позволяющая представить и природу и человека в идеализированном и гармонизированном виде зримой красоты, разрабатываются каноны во всех видах искусства. Преимущество отдавалось изобразительным искусствам.

Стремление к божественной красоте всего сущего пронизывает все творения эпохи Возрождения и является одной из основных тем эстетических трактатов этой эпохи.

Эстетика начинает обретать научный характер, оставаясь пока ещё философско-художественной дисциплиной.

Эстетика XVII–XVIII вв. начинает опираться на научное познание – как рациональное, так и чувственное. Искусство рассматривается с гедонистических и социально-утилитарных позиций. Т. е. красота должна доставлять удовольствие и в то же время прекрасное (эстетика) тесно связано с воспитанием и моралью. Утверждается мнение, что развитие искусства способствует развитию нравственности, гуманности.

Множество рассуждений этого времени было посвящено «художественному (эстетическому) вкусу». Это значит, что красота из категории объективной перемещается в область субъективного, она не в произведении искусства, а в чувстве воспринимающего. Английские эстетики XVIII века (**Шефтсбери, Юм, Бёрк**) выработали понятие эстетического «внутреннего ощущения (или чувства)». Чувство прекрасного стали считать врождённым человеку, указывая, что в течение жизни вкус необходимо совершенствовать. Прекрасное связывали с пропорцией, гармонией, порядком, добродетелью. В искусстве начинает цениться *новизна* (пока ещё в рамках канона). Эстетики и художники (**Уильям Хогарт**, на материале пространственных искусств) продолжают исследовать правила, в соответствии с которыми создаётся прекрасное (произведение искусства). К ним относят: целесообразность, разнообразие, простоту и сложность.

Одно из итоговых определений красоты в XVIII в. – это *совершенство* (в своём роде). Так считал **Александр Баумгартен**, «отец» слова «эстетика».

Завершением многовековой истории и одновременно началом современной науки эстетики стала эстетика **Иммануила Канта**. Он считал, что эстетическое чувство – это удовольствие, свободное от интереса. Предмет такого удовольствия и есть прекрасное. Кант много рассуждал о гениальности в искусстве: первое свойство гения – оригинальность; гений создаёт то, для чего не существует определённых правил; через гения Природа предписывает искусству правила.

XIX век. Романтизм. Шеллинг и Гегель

Основные положения трактата **Фридриха Шеллинга** «Система трансцендентального идеализма» (1800 г.): 1) художественное творчество определяется сознательной и бессознательной деятельностью; 2) бессознательно изображается то, что представляется художнику недоступным и обладающим неисповедимой глубиной; 3) подлинное произведение искусства допускает бесконечное количество толкований; 4) художественное творчество абсолютно свободно от внешних целей; 5) искусство и философия есть одно и то же; 6) предмет искусства (как и философии) – Абсолют, Бесконечное (= Божественное Начало); 7) Абсолют проявляет себя как Истина – в философии, как Красота – в Искусстве; 8) истина, добро и красота едины; 9) главный

материал искусства – мифология (античная и христианская), символически/аллегорически выражающая идею бесконечного.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель, «Лекции по эстетике» (1817–18210 и др. работы. Попытка представить философскую эстетику в завершённом виде. Основные тезисы:

Предмет и сущность искусства

Искусство изображает Абсолют как Прекрасное. Искусство имеет исторический характер, принадлежит своему времени. Искусство имеет сознательно-бессознательный характер. Искусство раскрывает истину в чувственной форме, других целей у него нет. В художественном произведении должно проявиться Я художника (его «истинная самость»).

Об идеале

Идея Прекрасного есть идеал. Основная черта идеала – «радостное спокойствие и блаженство, самодовление в своей собственной замкнутости и удовлетворенность». Искусство создает свой идеальный мир, который доставляет удовлетворение (художнику и зрителю) духовным созиданием. Искусство берет свое содержание из жизни, но оно идеализирует и время, и пространство, и саму жизнь.

О форме и содержании

Идеал предполагает индивидуальность содержания и индивидуальность формы. Художественное произведение сообщает содержанию идеала конкретный вид. Художественное произведение должно раскрывать высшее (субстанциальное) содержание в индивидуальных (субъективных) формах (образах).

Гегель развивает антитезу искусства «классического» и «романтического». В классическом искусстве представлено «прекрасное явление духа в его непосредственно чувственном облике», в романтическом – «духовная красота бесконечной духовной субъективности».

Эстетика Гегеля явилась последней великой эстетической системой, синтезировавшей мировой художественный и эстетический опыт. Наряду с эстетикой Платона, Аристотеля, Плотина, Канта, эстетика Гегеля служит источником новых эстетических идей и концепций и оказывает воздействие на развитие современного искусства и эстетики.

В эстетике после Гегеля наметился отход от принципов философской эстетики в направлении более конкретных исследований, связанных с развитием естественнонаучного знания – биологии, физиологии, психологии, физики, математики, а также социологии, филологии, лингвистики, семантики, семиотики, мифологии, герменевтики, история и т. д. В этом повороте выразились тенденции отхода от теологических и метафизических эстетических концепций и стремление к научному обоснованию эстетики.

III. Для того чтобы обозначить способ и форму выражения содержания в любом искусстве, учёные издавна пользуются понятием *художественный образ* (от греч. *эйдос* – облик, вид).

Для философов и психологов *образ* – это отражение человеческим сознанием действительности (живых существ, единичных предметов, явлений, событий) в их чувственно воспринимаемом облики. Образ противостоит *абстрактному понятию*, который фиксирует общие, повторяющиеся свойства реальности, игнорируя её неповторимо-индивидуальные черты. Иными словами, образ и понятие воплощают собой две разные формы освоения мира – чувственно-образную и понятийно-логическую.

В *художественном образе* сочетаются обе стороны – чувственная и абстрактная. В этом смысле литература действительно «мышление образами». Это значит, что художественный образ одновременно является и средством познания (освоения, отражения) мира, и материализацией чувственно-духовного содержания, результатом творчества. Художественно-литературный образ всегда конкретен (мы можем его представить), и в то же время он обобщён (типичен), воплощает в себе сущность единичного явления, его «идею» (в стихотворении описано любовное чувство поэта, но это и любовь вообще, любовь как понятие).

Художественный образ есть результат работы воображения художника, он, как правило, *вымыслен*. Художественное, особенно литературное, произведение – это «иная реальность». Она и похожа на «первую», и непохожа, преображена, идеализирована. И эту «вторую реальность» воспринимает своим сознанием и воображением читатель, то есть пересотворяет сотворённое.

Конечно, литература, особенно 20-го столетия, всё более стремится к опоре на реальные факты и документы (А. Солженицын, «лагерная проза») и даже выдаёт себя за них. Некоторые как древние, так и новейшие жанры (биография, путешествие) претендуют на то, что их образность невымысленная. И тем не менее пока литература без вымысла непредставима.

Вместе с другими изобразительными искусстваами литература издавна знает два типа образности: *условную* и *жизнеподобную*. В первой автор подчёркивает её нетождественность и даже противоположность формам реальности, вторая призвана создать иллюзию тождества жизни и «второй» (художественной) реальности.

Образом является как всё художественное произведение, так и все его составляющие (образный мир). Даже если в тексте (например, поэтическом) нет ни одного тропа (эпитета, метафоры), он образен («Я вас любил...» А.С. Пушкина, где создан образ переживаний влюблённого; его составляют частные образы речевого выражения). То есть образ – это форма существования произведения, единственный способ его бытия.

При этом словесный (литературный) образ, в отличие от живописного, скульптурного, сценического, *невеществен*. Слово – это условный знак, непохожий на обозначаемый им предмет. В литературном произведении есть изобразительность, но нет наглядности изображений. Их можно представить,

но не освидетельствовать с помощью чувств и ощущений (зрения, слуха, осязания). С одной стороны, это недостаток словесной образности. С другой – её преимущество, поскольку с помощью слова можно изобразить бесконечное множество предметов без вреда для самой образности.

Словесный образ в наибольшей степени обращается к зрению читателя. Поэтому со времён античности поэзию называли «звучащей (говорящей) живописью». Живописно-описательные образы в литературе принято называть *пластическими*. Однако с течением времени, ближе к XIX веку, всё большее значение стала приобретать *непластическая* образность (передача мыслей и чувств персонажей). В литературе появляются психологические предметные детали.

Принадлежность произведения к тому или иному литературному роду и направлению частично определяет специфику его образности. Так, эпический образ (человека, предмета, явления) имеет объективированный характер, подан как бы со стороны, беспристрастно. В лирике, как правило, отсутствует целостный образ-характер, а имеют место отдельные его проявления (эмоции, отношения, мечты). В лирике по сравнению с эпосом гораздо в меньшей степени присутствуют образ внешней реальности. Наконец, лирика автопсихологична: мысли и чувства, выраженные в лирическом стихотворении, близким мыслям и чувствам автора стихотворения. В драме образы-характеры раскрываются преимущественно в речевом действии (диалоги, монологи), в столкновении взглядов, позиций, интересов.

IV. Специфика художественной литературы как вида искусства – в её «материале», которым является *письменное слово*. Это значит, что литература может выразить всё, что может выразить слово, а слово может выразить и изобразить практически всё.

Однако **главным предметом литературы** всегда был и продолжает оставаться, по словам Н. Г. Чернышевского, «человек в его отношениях к природе, обществу и самому себе». В произведении может не быть человека, а может быть, например, изображение богов, природы, вещи, животного. Но все они увиденны и словесно воссозданы человеком (автором), пропущены сквозь его восприятие, душу. Хрестоматийные «Белый клык» Джека Лондона, «Каштанка» А. Чехова, «Холстомер» Л. Толстого показывают, как животные в литературе очеловечиваются, наделяются качествами человека.

Однако человек и окружающий его мир представляют, так сказать, внесловесную действительность. **Вторым же предметом литературы** выступает само слово, речевая деятельность автора и персонажей. С помощью словесных высказываний литература познаёт всё того же человека, жизнь его духа, его мысли.

Принято считать, что искусство, в отличие от ремесла, не утилитарно, то есть не имеет практического применения, не ставит себе цель быть полезным. Однако какие-то цели оно всё-таки преследует, даже если художник (писатель) явно их перед собой не ставит или даже отрицает.

Основные **функции** художественной литературы исторически изменчивы, как и их иерархия:

1. эстетическая (все остальные, следовательно, – внеэстетические, то есть имеют прямой выход в жизнь),

2. игровая,

3. социально-преобразующая,

4. познавательная,

5. воспитательная,

6. языкотворческая.

И писатель, и особенно читатель испытывают удовлетворение, *эстетическое удовольствие* от общения с прекрасным. Искусство стимулирует мысли, чувства, представления и идеи человека. Напомним, что эстетическое восприятие предполагает *созерцание* единичных предметов (в нашем случае – чтения произведения) и получение удовольствия от постижения их как завершённых и целостных.

Психологами XX века признано, что игра составляет насущную необходимость для человека и что сама социальная действительность обустроена по игровому принципу («роли»). Для писателя создание виртуальной реальности, а для читателя проникновение в этот виртуальный (вымышленный) мир и представляют *форму игры*.

Среди всех видов искусства литература в наибольшей степени отражает общественную жизнь и участвует в решении её проблем. В литературе утверждаются идеалы и ценности человеческого бытия, фиксируются обычаи и традиции, запечатлевается духовная жизнь разных поколений и народов. Но воздействует литература на человека и общество эстетически. Несоответствие действительности идеалу, тому *совершенному и прекрасному*, что, должно быть, может подвигнуть человека на переустройство несовершенного мира. Так реализуется *преобразующее* действие литературы.

Познавательная функция литературы двояка. С одной стороны, читатель получает из книг информацию. С другой – писатель, создавая произведение, познаёт окружающий его мир и самого себя. В особенности претендовал на познание действительности реализм 2-й половины XIX века. Ряд жанров, особенно духовной литературы, прямо ориентируют автора на самопознание. В процессе чтения и автор, и читатель оказываются вовлечены в процесс постижения некой истины.

Двунаправлено и *воспитательное* воздействие искусства слова. Говоря простыми словами, литература учит любить добро и ненавидеть зло (другое дело, что сами понятия добра и зла относительны, и в них может быть вложено разное содержание). Здесь уместно использовать понятие, выдвинутое Аристотелем в «Поэтике», – катарсис (очищение от негативных эмоций). Литература прививает *читателю* инстинкт прекрасного, формирует понятие идеала и гармонии, стремление к ним. Процесс создания произведения воспитывает и облагораживает *самого художника*. Вспомним знаменитое признание Чехова, что постоянное творческое напряжение помогало ему

«выдавить из себя по капле раба». На вопрос «Над чем вы теперь работаете?» Иосиф Бродский отвечал: «Над собой!»

И, наконец, художественная литература формирует поэтический национальный язык, общелитературный язык и язык разговорный. Языкотворчество оказывается культуротворчеством.

Границы литературы

Казалось бы, в определении того, что такое художественное произведение, в отграничении его от нехудожественных явлений, сложности нет. Однако границы литературы весьма подвижны, и происходит постоянное перетекание нехудожественного в художественное и наоборот. Это происходит потому, что исторически изменчиво то качество, благодаря которому текст признаётся принадлежащим к литературе. Это качество называется *литературностью* или *художественностью*.

Французские структуралисты (например, Жерар Женетт) предложили заменить традиционный вопрос эстетики «Что такое искусство?» вопросом «Когда имеет место искусство?». То есть вместо того чтобы искать некую постоянную сущность искусства (будь то вымысел, или «изящное», или следование канонам), нужно сосредоточиться на обстоятельствах и условиях, при которых некий текст либо даже природный объект попадает в орбиту искусства.

Границы литературы может иметь с риторикой, политикой, журналистикой, мемуаристикой, эпистолярием, философией и даже с научными текстами.

Другая граница, которая постоянно смещается и тем самым даёт импульс литературному развитию, – это граница между *высокой (элитарной)* и *низкой (массовой)* литературой.

Если бы эти границы зафиксировались, литература бы умерла. Первые такие границы, по-видимому, прошли между литературой и фольклором, литературой и мифом.

Помимо внешних у литературы есть и внутренние границы. Они проходят между родами и жанрами.

Лекция № 3

Тема: Литературное произведение и принципы его изучения

План

1. Литературное произведение как диалектическое единство формы и содержания.
2. Общие принципы научного рассмотрения литературного произведения.

1. Литературное произведение как диалектическое единство формы и содержания.

Термин «*литературное произведение*» является центральным в современном отечественном литературоведении, однако чётко и однозначно определить его нелегко.

Мы уже выяснили, что *художественное произведение* – основной продукт художественного творчества, существующий в материальной форме (= артефакт) и обладающий потенциалом эстетического воздействия. Чтобы произведение существовало, оно не только должно быть создано *автором*, но и воспринято *реципиентом* (читателем, зрителем, слушателем).

Основным материалом литературы является словесный образ; совокупность образов составляет самое основу той «второй реальности», которую создаёт писатель.

Литературное произведение – это система по особым правилам организованных художественных образов, посредством которых писатель выражает свое понимание и отношение к заинтересовавшим его явлениям действительности.

Традиционным способом существования литературного произведения является материально воплощённый (обычно в форме печатной книги) словесный текст, имеющий внутренние границы (начало и конец).

Литературное произведение стремится быть *целостным и завершённым*. В этом его эстетическая суть. Однако у него есть строение, разные грани, аспекты, стороны, которые характеризуются многочисленными литературоведческими терминами.

Базовой для характеристики этих граней и аспектов является понятийная пара ***форма и содержание***. Ещё Аристотель (4 в. до н. э.) в «Поэтике» разграничивал «что» (предмет подражания) и «как» (средства подражания). В эстетике XIX века понятия формы и содержания особенно тщательно были проработаны Гегелем. В XX веке понятия формы и содержания неоднократно подвергались критике, однако адекватной замены им пока не найдено.

Форма и содержание – это общепhilosophические категории. Они возникли из потребности человека обозначить творческую силу богов, природы и людей. В современной науке они служат условному (мысленному) отграничению внешнего от внутреннего, сущности и смысла от их воплощения и способов существования.

В античной философии форма противопоставлялась материи. Материя мыслилась как хаотическая, подлежащая обработке, в результате которой возникают формы – упорядоченные предметы. Слово «форма» в античности и в средние века было близко по смыслу словам «сущность», «идея». В философии Нового времени (особенно в XIX веке) понятие «материя» было заменено понятием «содержание».

Гегель полагал, что «содержанием искусства является идеал, а его формой – чувственное образное воплощение» (образ). Форма, по Гегелю (который следовал романтической эстетике), подчинена содержанию, но отношения между ними диалектические. Это противоположности, переходящие друг в друга. У Гегеля это звучит так: «Содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как переход содержания в форму».

Форма – это содержание (то есть некая сущность) в его непосредственно воспринимаемом бытии, «физиономия вещи» (А. Шлегель), а содержание – это внутренний смысл (чего-то) в присущем ему способе проявления. Изменения в художественной форме влекут за собой изменения в содержании и наоборот (в отличие, например, от формы и содержания в науке). Таким образом, форму нужно понимать как содержательную, значимую, а содержание как оформленное. Это – основополагающий принцип анализа литературного произведения. Реально разделить форму и содержание нельзя; делается это только в научных целях, в целях познания и анализа.

С эпохи романтизма идёт традиция уподоблять произведение живому существу, чем подчёркивается нераздельность содержания и формы.

В основе **содержания** литературного произведения лежит отражённая действительность, то есть реальный мир, который преображён творческой фантазией художника. «Попадая в поэзию, – писал В. Ходасевич, – вещи приобретают четвертное, символическое измерение...». Большинство современных литературоведов для обозначения содержания литературного произведения используют понятие художественный мир. Иногда даже говорят о *модели действительности* в литературном произведении, что нужно понимать всё-таки как метафору, а не по аналогии с моделью в точных и технических науках. В целом содержание литературного произведения это то, что *изобразено* автором, и то, что им *выражено*. А **формой** этого изображённого и выраженного является *образ, образность*.

Реальная конкретика, то есть приметы реальной действительности, в художественном мире произведения может быть минимальной. Такова, например, лирика, в которой доминирует субъективно-авторское начало, его *отношение* к изображаемой действительности. Предметные детали вообще могут быть связаны только ассоциативно в сознании читателя в ходе интерпретации (стихотворения А. Фета или символистов).

В эпосе и драме автор озабочен уже не самовыражением, а воссозданием (пересозданием) объективной реальности.

Во всех случаях преобразование действительности в литературном произведении связано с авторской *идеей* и *замыслом*, которые не тождественны.

Форма и содержание литературного произведения имеют свои специфические стороны и уровни. В выделении их не все исследователи единодушны.

Важнейшие компоненты содержания литературного произведения: тематика, проблематика, эмоциональные оценки, совокупность идей.

Важнейшие компоненты формы литературного произведения: система образов, сюжет, композиция, язык (художественная речь).

II. Общие принципы научного рассмотрения литературного произведения

К общим принципам изучения литературного произведения относятся:

а) описание, анализ, интерпретация;

б) внутритекстовое и контекстуальное рассмотрение.

Смысл произведения не может быть постигнут путём извлечения из него отдельных суждений автора или героев, цитат; либо путём комментирования отдельных фрагментов текста; либо посредством умозрительных предположений. Пробиться к смыслу можно, только тщательно и непредвзято рассмотрев все текстовые факты, изучив все компоненты формы и содержания.

Первичная задача филолога, которой нужно уделить самое пристальное внимание и отдать много сил, состоит в *описании* того, что формализовано в произведении (образы, построение, речь). При описании сразу используется и *анализ*, то есть разложение целого на части. На этом этапе привлекаются такие логические операции, как сравнение, систематизация, классификация, типологизация, статистические подсчёты. Опираясь на своё читательское восприятие и профессиональные навыки, литературовед пытается выделить в произведении главное и второстепенное, особо значимое и более нейтральное.

Аналитическое описание литературного произведения не должно иметь формального характера (если только это не специальная, самостоятельная задача). Недостаточно, например, просто подсчитать количество эпитетов или даже сгруппировать их. Недостаточно выделить все сцены в произведении или мизансцены в каком-то его фрагменте. В конце концов главная цель изучения произведения – понять его смысл. Поэтому анализ должен быть направлен на уяснение отношения элементов формы к содержанию. Важно понять *функцию приёма* – ответить на вопрос «зачем?».

Итак, анализ формы и есть постижение содержания. Особенно это заметно при анализе лирического стихотворения, где значимо всё – ударение, звук, грамматическая форма, знак препинания.

После анализа следует синтез, постижение смысловой целостности произведения, то есть его *интерпретация*. Не все учёные готовы признать научный характер интерпретации, на что у них действительно есть резоны. Первый – это субъективность исследователя. Второй – множественность смыслов (результат многозначности слов), объективно заключённых в произведении.

«Обсуждение содержания без обсуждения формы представляет неограниченные возможности для мошенничества» (Г. Бёлль). Исследователь должен отдать себя чужой (авторской) точке зрения, восстановить духовно-эстетический опыт художника.

Даже самые развёрнутые и глубокие интерпретации не могут исчерпать содержания произведения. Это связано, в частности, с принципиальной многозначностью художественного образа.

Смысл в процессе интерпретации можно рационализировать, то есть попытаться перевести образы в понятия; можно углубить его с помощью других смыслов. Для литературоведа важна не точность познания, а глубина проникновения.

В основе интерпретации, как правило, лежит какой-то метод или их совокупность. Именно в ходе интерпретации литературовед обращается к вспомогательным дисциплинам и другим наукам.

Что касается оценки литературного произведения, а именно его эстетических достоинств, то в число задач литературоведа она не входит.

Описание, анализ и интерпретация составляют **внутритекстовый (имманентный) подход** к литературному произведению. На этапе интерпретации к нему подключается **контекстуальное (внешнее) рассмотрение** произведения.

Контекст литературного произведения – это вся область его связей с внешними фактами как литературными, так и внелитературными. В основе своей контекстуальное рассмотрение является *историческим*. Интерпретатор неизбежно смотрит на произведение со своей, *современной* точки зрения. Но он обязан осмыслить его как феномен *прошлого*.

Таковыми историческими контекстами являются: биография и мировоззрение автора; актуальные идеи времени; общественная и литературная жизнь; мифопоэтические универсалии (архетипы); восприятие произведения во времени.

Таким образом, контекст, в котором можно изучать литературное произведение, безгранично широк. Поэтому литературовед обычно сосредоточивается на отдельных, кажущихся ему наиболее значимых сторонах контекста.

Лекция № 4

Тема: Идеино-тематическое содержание литературного произведения и его анализ

План

1. Проблемно-тематический уровень анализа литературного произведения.
2. Идеино-эмоциональный уровень анализа литературного произведения.

1. Проблемно-тематический уровень анализа литературного произведения.

С познавательной функцией искусства связаны термины *тема* и *проблема*.

Тема – это всё то (в реальной действительности), что стало предметом авторского интереса, осмысления, пересоздания и оценки. Греческое слово *thema* буквально означает «то, что положено» (в основу чего-либо). Тема раскрывает себя в ответе на вопрос «Что изображено?». Совокупность тем называется *тематикой*.

При всём том, что литературе и писателям интересно практически всё в окружающей жизни (то есть количество тем неисчерпаемо), в художественной тематике можно выделить три уровня.

- 1) Онтологические и антропологические универсалии.
- 2) Культурно-исторические явления.
- 3) Феномены индивидуальной (авторской) жизни.

1. *Онтологические темы* связаны с отображением в произведении фундаментальных свойств и начал бытия (Вселенной и Природы). Это хаос и космос, движение и неподвижность, время и вечность, жизнь и смерть, свет и тьма, огонь и вода и др.

Антропологические темы охватывают всё, связанное с человеческой природой и жизнью:

А) этическая сфера, грехи и добродетели человека (честь/подлость, гордость/смирение, отзывчивость/равнодушие, щедрость/жадность и пр.);

Б) инстинкты человека (любовь и половая сфера, жажда власти, честолюбие);

В) то в людях, что определяется их полом (мужество/женственность) и возрастом (детство, юность, зрелость, старость);

Г) исторически устойчивые формы существования людей (труд и досуг, будни и праздник, мирная жизнь и война, жизнь на родине и на чужбине, частная жизнь и гражданская деятельность, искусство и религия).

Многие из онтологических и антропологических тем являются *вечными темами* и могут быть также названы *архетипическими*, поскольку восходят к доистории, мифологической древности, связаны с ритуалами.

Проблемой в науке остаётся вопрос о тотальном мифологизме искусства, и в частности литературы. Свести идейное содержание современного произведения только к воспроизведению в нём архетипов, в сущности, значит поставить крест на таланте писателя и своеобразии его творчества. Кроме того, в литературоведении пока не существует «списка» архетипов, кроме тех, которые в коллективном бессознательном выделил некогда К. Г. Юнг.

2. Помимо универсалий вселенской и человеческой жизни, искусство отображает и то *индивидуальное, что присуще разным народам в разные исторические эпохи*. Это менталитет (нации, сословия), культурные традиции, бытовой уклад с его обычаями. Поэтому в литературных произведениях мы встретим описания крестьянского труда и дворянской охоты, дуэлей и купеческих сделок, морских сражений и религиозной жизни.

Интерес искусства к национально-самобытным (в том числе инонациональным) началам, к «историческим индивидуальностям» зарождается на исходе эпохи Просвещения, в предромантической литературе, а программно он был осознан в романтизме.

Открытием романтической литературы стали *исторические жанры* (особенно роман и драма).

Реализм уже осознанно и целенаправленно исследует *современность* в её отличительных чертах.

Культурно-исторический аспект тематики и проблематики литературного произведения исследуется таким методом, как *историко-культурный*.

3. Вполне очевидно, что в искусстве запечатлевается *неповторимо индивидуальный духовный опыт авторов и тех людей*, которые оказываются прототипами литературных персонажей. Особенно показательны здесь автобиографическая проза и «личная» лирика. Здесь писатели рассказывают о

себе, о своей духовной жизни, о проблемах своего индивидуального существования, сердечных тайнах, открытиях всевозможных «истин», о заблуждениях и ошибках. Существует, например, понятие «исповедальная лирика». Одним из лирических жанров, подчинённых таким, *экзистенциальным* задачам, стала к началу XIX века элегия. В прозе таким жанром является прежде всего дневник, который обретает популярность со 2-й половины XIX века.

Для изучения подобной литературы необходимы *биографический и психологический методы*. Привлекать можно также приёмы *психоанализа*.

Изучение идейно-художественного содержания следует начинать именно с тематического уровня анализа как наиболее самоочевидного.

Нередко тема (иногда и проблема) в свёрнутом виде содержится в *названии* произведения. *Эпиграф* же чаще указывает на проблематику и идею. (Существует, кстати, такая отрасль литературоведения, как *поэтика заглавий*.)

При формулировке темы следует начинать с наиболее широкого определения, а затем постепенно сужать его. В обоих случаях это может быть не слово или словосочетание, а описательная формула.

В произведении может быть несколько тем. Нужно выделить главную и второстепенные и уяснить взаимосвязь между ними. Иногда встречаются темы «неуловимые», находящиеся в подтексте произведения (например, темы светских условностей и жестокости света в любовной лирике Ф. Тютчева). Темы частные, пунктирно намеченные автором иногда называют *мотивами*. Особенно употребительно это понятие при анализе лирики, поскольку в стихотворении каждый образ (слово) потенциально содержит в себе тему, но в тему зачастую может быть не развёрнут.

После обнаружения и называния тем необходимо объяснить причины интереса писателя к ним. Для этого следует обратиться к контексту: черновикам, письмам, публицистике автора, воспоминаниям современников, тематике творчества писателей-современников.

Творчество каждого крупного писателя отличается тематическим своеобразием. Оно определяется его социальной принадлежностью, образованием, профессией, степенью религиозности, интересами, кругом общения, в целом его жизненным и духовным опытом.

Тему отдельного произведения следует включить в тематику всего творчества данного писателя, обратив внимание на динамику изменения тематики во времени, на появление новых для писателя тем, на темы уникальные (редкие для этого писателя и его времени).

Тему произведения нужно также связать с его жанром, а иногда и с литературным направлением.

Конечным пунктом анализа темы и тематики может стать включение их в национальную и мировую традиции.

В рамках темы, как правило, могут быть выделены проблемы. **Проблема** – это некий значимый для автора вопрос, требующий разрешения и потому связанный с противоречием в окружающей действительности или в сознании

автора. Таким образом, одна тема может реализовывать себя у разных художников в разных проблемах, а сами проблемы нужно искать в узлах противоречий (между героями и группами персонажей; внутри героя, например между его идеалом и реальным положением вещей). Там, где противоречий нет, нет и проблем. Нет их, следовательно, в пейзажной лирике, описательном очерке, стихотворении «на случай», в развлекательной и массовой литературе.

Как и в случае с темой, необходимо выяснить причины интереса писателя к данной проблеме, определить её актуальность для автора, для его эпохи.

Художник вовсе не обязан представить свои решения поставленных в произведении проблем. Зачастую более важным оказывается сформулировать саму проблему, чем предложить её решение.

Если в теме нет никакого намёка на идею, то в проблеме идея «сквозит».

II. Идеино-эмоциональный уровень анализа литературного произведения.

Немалое число авторов не только ставят проблемы, но и показывают возможные пути разрешения этих проблем, то есть предлагают читателям свои, авторские представления и идеи на этот счёт. Греческое слово *idea* имеет несколько значений: «вид», «наружность», «образ», а также «первообраз; истинный образ всего сущего, постигаемый умом; идеал; суть чего-либо».

Идея в литературном произведении – это главная эмоционально-обобщающая мысль писателя, его, авторское, видение и решение поставленных тем и проблем. Этот термин закрепляется в эстетике к началу XIX века.

Подчеркну три момента. Во-первых, идея всегда *субъективна*, поскольку это одна из форм пребывания автора в произведении. Во-вторых, идея, как правило, *эмоционально окрашена*. Если эмоция сильная, то говорят о *пафосе* произведения. В-третьих, идеи или хотя бы авторское отношение к изображаемому присутствуют и в тех произведениях, где нет проблем.

Определяющее свойство *художественной* идеи, в отличие, например, от научной идеи, это её *образность*. Идея погружена в образы, пронизывает (пропитывает) произведение насквозь.

Л.Н. Толстой писал Н. Н. Страхову в ответ на его просьбу кратко сформулировать главную мысль романа «Анна Каренина»: «Если же бы я хотел сказать словами всё то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала. <...> Во всём, почти во всём, что я писал, мною руководила потребность собрании мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берётся одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения» (23 апреля 1876 г.).

Идея, утверждал Салтыков-Щедрин, «это душа художественного произведения», следовательно нечто, «растворённое» в образах, рисуемых ситуациях, отношениях. Исследователь должен «перевести» художественную

идею на язык научных понятий, рационализировать её – воссоздать *авторскую концепцию*. В лирическом стихотворении это может концепция, касающаяся одного человеческого чувства или отношения (к чему-либо); в эпическом (роман) – целостный взгляд на мироустройство и место в нём человека.

Авторская концепция на правах взаимодополнения включает в себя элементы 1) *сознательные* и 2) *внерациональные* (не всегда и не до конца осознаваемые автором). *Сознательное* в идейном содержании произведения это то, что художник хочет сказать и прямо (сам или через героев) говорит. *Внерациональное* – это то, что *высказывается* помимо воли и желания автора, а именно:

- мирозерцательные аксиомы, характерные для той среды, в которой вырос и живёт писатель;
- психоидеология той общественной группы, к которой он принадлежит;
- вытесненные из сознания художника болезненные комплексы;
- коллективное бессознательное, уходящее в мифопоэтический подтекст произведения.

У идеи и тем более концепции нет определённого места в произведении. Ошибкой поэтому является поиск их в конкретных фразах автора или героев. Правда, в литературе есть жанры (их немного), где авторскую идею можно обнаружить в конкретном предложении. По большей части это сатирические и моралистические жанры: басня, эпиграмма, максима, но также стихотворение «на случай», мадригал.

В крупном произведении может быть несколько идей, и тогда следует говорить о его *идейном содержании*.

Осмысление идейного содержания предполагает внимательное отношение к авторским оценкам, рассеянным в образном мире произведения, а также к оценочным высказываниям персонажей. Через осмысление этих оценок можно прийти к пониманию общей мысли автора, основного чувства, которое пронизывает произведение.

Для обозначения единства освещения тем и проблем, единства авторских мысли и чувства, которым пронизано произведение, иногда используют термин пафос (= модус художественности, эмоционально-ценностные ориентации). В процессе исторического развития искусства сформировались устойчивые виды пафоса: героика, трагизм, сентиментальность, романтика, ирония и др.

Героика связана с восхищением, поклонением, вознесением тех людей и их поступков, которые свидетельствуют о бесстрашии, величии, готовности преодолеть инстинкт самосохранения (пожертвовать собой), достойно встретить смерть.

Умиление, благоговейное приятие мира и жизни как прекрасного дара. Это умонастроение закрепилось в русле христианской традиции.

Идиллическое – это радостная растроганность мирным, устойчивым и гармоничным – естественным – сложением жизни, включающим в себя семейные радости, счастливую любовь, единение человека с природой, творческий труд.

На основе *идиллического* (известного начиная с античности) в Новое время возникли *сентиментальность* и *романтика*. *Сентиментальность* – это чувствительность, порождаемая симпатией и состраданием к обыкновенным, простым, зачастую униженным жизнью людям. *Романтикой* принято называть умонастроение, связанное с подъёмом и полнотой внутренней жизни личности, верой человека в свои безграничные возможности, со стремлением к высокому и прекрасному.

Трагическое – одна из форм эмоционального постижения жизненных противоречий, выражающаяся в скорби и сострадании к страдающему и гибнущему герою. Более смягчёнными формами *трагического* можно считать *драматизм* и *элегическое*.

Особую группу образуют различные формы *комического*.

Бывает, что авторская идея недостаточно ясна или противоречива. В этом случае необходимо сначала убедиться, что эта неясность не является плодом вашего собственного недомыслия, то есть имеет не субъективный, а объективный характер. Для этого нужно показать, что конкретные оценки и суждения автора по одному и тому же поводу, предмету действительно противоречивы либо неясны. Затем необходимо найти причины противоречивости и неясности. Они могут лежать в разных плоскостях: например, малый талант автора; сложность изображаемых явлений; вмешательство цензуры.

Иногда в произведении возникает *конфликт* между *идеей, объективно вытекающей из изображённых фактов* действительности, и *идеей, которую писатель хотел бы извлечь из них* в соответствии со своим мировоззрением (например, стремление И.С. Тургенева развенчать нигилизм в образе Базарова).

Нередко читательское понимание идеи произведения не совпадает с тем, что хотел сказать автор. Главная причина тому, помимо бесталанности автора либо глупости читателя (а иногда и слишком большого ума), следующая – *дистанция во времени* между созданием книги и знакомством с ней читателя. Каждая историческая эпоха приносит с собой новую систему ценностей, в том числе эстетических. То, что казалось важным писателю, может не представляться таковым читателю по прошествии многих лет, и наоборот. В результате происходит мерцание смыслов, объективно присутствующих в произведении. Этому, в частности, способствуют и изменения в языке, когда слова утрачивают одни значения и приобретают другие.

В любом случае важно *не приносить* в произведение идеи, которых в нём нет.

Чем дальше от нас произведение (например, средневековое или античное), тем всё больших разъяснений требуют его *художественность*, а иногда даже и эстетические достоинства. Академик Д.С. Лихачев, например, выделил восемь линий в развитии литературы, которая с течением времени расширяет свои «художественные возможности». Понятно, что с современных позиций герои Гомера или средневековых житий могут показаться малоинтересными и даже примитивными. Что уже необходимо объяснять, почему трагедии Сумарокова и

оды Ломоносова восхищали их современников. В наименьшей степени устаревают те произведения, которые были ориентированы на жизнеподобие, то есть тяготели к реалистическому отражению действительности.

Лекция № 5

Тема: Образный мир художественного произведения

План

1. Образ и тип в произведении.
2. Типология образов.
3. Образ автора.
4. Образы вещей.
5. Пейзаж.

Напомню, что *литературное произведение* – это система словесных художественных образов, посредством которых писатель выражает свое понимание и отношение к заинтересовавшим его явлениям действительности.

Иными словами, идейное содержание произведения выражено в первую очередь посредством *образов*.

Само произведение представляет собой образ, так же как и любой его элемент имеет образную природу.

В иерархии подсистем художественной формы системе образов можно отвести «первое» место. Следует помнить при этом, что образ – это не «чистая» форма, а диалектическое единство формы и содержания.

Можно предположить, что любое слово, взятое в его *эстетической* функции, представляет собой *образ*.

Выдающийся русский филолог XIX века Александр Афанасьевич Потебня считал, что слово имеет значение (= содержание), внешнюю форму (звучание и начертание) и внутреннюю форму (образное представление о том явлении, свойстве, которое обозначается этим словом). У многих слов внутренняя форма с течением времени стёрлась, и филология призвана её реконструировать (в лингвистике этим занимается наука этимология). Однако теория Потебни не может исчерпывающе объяснить внутреннюю структуру *художественного образа*.

Автор строит образный мир своего произведения не как копиист первой действительности, а как активный творец «другой» действительности. Художественный образ не только отражает, но и обобщает действительность. Художественное обобщение называется **типизацией**.

Типическое в жизни – это нечто среднеарифметическое, среднестатистическое, самое распространённое, то, что свойственно большинству однородных явлений.

Типическое в искусстве всегда предстаёт в индивидуализированном и конкретном облике. Типическим в литературе может быть поэтому и нечто странное, удивительное. Так по преимуществу считали писатели-романтики.

Типизация свойственна произведению искусства любого исторического периода, литературного направления, рода и жанра. Но, конечно, сами способы

художественного обобщения (типизация) чрезвычайно разнообразны. Принципиальным понятие типического становится в реалистическом искусстве XIX века.

Высшую форму типического образа в литературе представляет *характер*, или исторически конкретный тип человеческого поведения. Художественный характер нередко предшествует проявлению в самой жизни тех человеческих типов, неразвившиеся ещё приметы которых он обобщил, довоссоздал (тип «лишнего человека», тип «тургеневской девушки»).

Помимо типизации, художественный образ предполагает актуализацию определённых качеств и свойств путём их преувеличения или преуменьшения. Образ получает доминантный признак, пафос, выражающий авторское отношение.

Индивидуализации художественного образа способствует деталь – выразительная, индивидуальная, характерологическая подробность (дрожание ляжки Наполеона у Толстого; глаза, как смородины, у Катюши Масловой; «принсипы» у Павла Петровича Кирсанова).

Типология образов

Поскольку главным предметом литературы является человек, то первостепенное значение в литературном произведении имеют образы людей (иногда их называют образы-характеры).

Для обозначения образов людей используют несколько терминов: герой (произведения), персонаж, действующее лицо, лирический герой. В произведении мы встречаемся также с образом автора или рассказчика, а иногда – с образом читателя.

Под *персонажем* следует понимать образ человека, наделённого внешней и внутренней индивидуальностью.

Самым древним обозначением образа человека является слово *герой*, восходящее к мифологии и сказке. С этим понятием связано представление о человеке выдающемся (по происхождению, по физическим качествам, по поступкам и т. д.). То есть оно несёт в себе оценочное начало. Герой может быть и *отрицательным* – антигероем.

Словосочетание «действующее лицо» подчёркивается, что персонаж проявляет себя преимущественно в совершении поступков (драматический род литературы).

Бывают также собирательные, коллективные персонажи (народ в «Борисе Годунове» Пушкина).

Герои могут стать символами определённого мироотношения и поведения, превращаясь в героев нарицательных.

В расстановке персонажей автор воплощает свою концепцию, в частности свой взгляд на человека. Отношение автора к герою редко бывает нейтральным, оно, как правило, либо родственное, либо отчуждённое. Однако между автором и героем всегда наличествует дистанция.

По отношению к конфликту и основному действию персонажи бывают главными, второстепенными, эпизодическими и внесценическими. Последние только упоминаются автором или персонажами, но в действии не участвуют.

Образ персонажа складывается из внешней и внутренней характеристик. Иногда их называют *структурой* образа. Внешняя характеристика, центром которой является *портрет*, состоит из описания лица, фигуры, походки, одежды, манеры себя держать, говорить и т. д. Такая характеристика объективирует человеческий образ и выражает субъективное отношение к нему писателя, передающееся, иногда на уровне подсознания, читателю. Литературный портрет в целом эволюционировал к портрету психологическому.

В литературе эпохи Возрождения внешняя характеристика персонажа соединяется с внутренней – с *изображением духовного мира человека, его сознания*. Такая форма изображения человека называется *психологизмом*. В своём историческом развитии психологизм в литературе постоянно усложнялся. Открытие сложности и противоречивости человеческой природы в литературе связано с христианской антропологией («Исповедь» Бл. Августина; жанр жития). Однако средневековые писатели мало осваивали человеческое сознание как неповторимо-индивидуальное, изменчивое. Интерес к сложности внутреннего мира человека, смене его душевных состояний и настроений связан с литературой Нового времени. Яркий пример тому – шекспировские герои. Изображение непредсказуемости поведения человека впервые находим в литературе сентиментализма (2-я половина XVIII века), у Руссо, Стерна, Гёте, Карамзина. Литература романтизма сосредоточивает своё внимание на иррациональном начале в сознании и поведении человека. Нового качества психологизм достигает в реалистической литературе 2-й половины XIX века. Л. Толстой и Ф. Достоевский осваивают так называемую «диалектику души», то есть процессы формирования мыслей, чувств, намерений человека, их взаимодействие, переплетение, «текучесть». У писателей XIX века мы встречаем и «тайный», подтекстовый психологизм (Пушкин, Тургенев, Чехов, Бунин). В модернистской литературе XX века упрочился такой вид психологизма, как «поток сознания» (М. Пруст, Дж. Джойс).

Диапазон художественных средств, позволяющих запечатлевать внутренний мир человека, достаточно широк. Это прямые обозначения душевных состояний героя; аналитические характеристики того, что творится в его сознании; несобственно-прямая речь; внутренние монологи; письма; сны и галлюцинации.

Персонажи проявляют себя прежде всего в произносимых ими речах, то есть в слове. Формы речи персонажей развивались от форм «этикетных», predetermined жанром, традицией, к формам естественным, индивидуальным, жизнеподобным. Диалоги и монологи персонажей являются связующим звеном между образным миром произведения (образностью) и его речевым строем (художественной речью).

Образ автора

Помимо персонажей как объектов изображения, в произведении представлено и субъективное авторское сознание – *образ автора*. Он отличен от реального автора, создателя произведения, чьё имя стоит на обложке.

Представление об *авторстве* исторически ранее всего возникает при восприятии лирики, непосредственно репрезентирующей личный авторский опыт.

Феномен *лирического героя*. Впервые это понятие теоретически обосновал Ю.Н. Тынянов, исследуя творчество А. Блока.

Художественный мир драмы как рода литературы вообще не предполагает прямого присутствия образа автора. Его нет в «афише» – перечне действующих лиц. То есть это величина отрицательная. Он косвенно присутствует в ремарках, предисловиях, указаниях актёрам.

Наиболее естественной сферой бытования образа автора в литературе является эпос. Формы авторского присутствия в эпических произведениях разнообразны. Образ автора может быть персонифицирован и деперсонифицирован. В первом случае это рассказчик (повествование от 3-го лица или от чьего-либо имени). Во втором случае автор как бы «распределяется» по нескольким персонажам либо даже вовсе оказывается лишён внешних признаков человеческого бытия.

В произведении, как правило, незримо, присутствует и образ его адресата – читателя. Хотя в отдельных жанрах, особенно лирических, адресат может быть указан прямо. Иногда писатель прямо рассчитывает на сотворческую способность читателя. Поэтому писатель может что-либо не договорить о своих персонажах, оставляя их образы как бы незавершёнными, давая пищу уму и воображению читателя.

Образы вещей

Литература изображает мир в его физических, конкретно-предметных формах. Люди окружены предметами и вещами. Образ вещи в литературе обычно несёт на себе «следы жизни» хозяина этой вещи. Изображение быта, вещного мира может варьироваться в литературе от поэтизации до мертвенности и запустения (Гоголь, Достоевский, Чехов). Вещи могут быть как эпизодическими образами, так и образами первостепенной важности (роман «Обломов»).

Пейзаж

Значительную часть образного мира произведения может занимать описание природы и вообще пространственной среды, то есть *пейзаж*. Пейзаж следует отличать от описаний природы, необходимых по ходу действия. Самодостаточный литературный пейзаж возникает в XVIII веке под влиянием открытий в области естественных наук, живописи. Пейзаж всегда соотнесён с человеком. В сентиментализме и романтизме возникает «пейзаж души». Образы мира природы могут стать выразительными заглавными символами произведения («Гроза» и «Лес» Островского; «Вишневый сад» Чехова; «Соловьиный сад» Блока).

Нередки в литературных произведениях и образы животных. Они неизменно служат характеристике мира людей.

У каждого крупного писателя XIX–XX веков – свой, индивидуальный природный мир.

К специфическим словесно-художественным образам относятся образы *времени и пространства* (хронотоп, по М. Бахтину). Здесь мы встретим образы времени биографического (детство, юность и т.д.), исторического (эпохи, поколения), космического, календарного (времени года), суточного.

Разноплановы и пространственные образы: это пространство замкнутое и открытое, земное и космическое, реальное и воображаемое, близкое и удалённое.

Хронотоп в литературе всегда ценностно и эмоционально окрашен.

Лекция № 6

Тема: Сюжет и принципы его анализа

План

1. Сюжетология как научная дисциплина.
2. Сюжет как подсистема художественной формы литературного произведения: основные понятия. Типология сюжетов.

I. Сюжетология как научная дисциплина

Термин сюжет входит в употребление во 2-й половине XIX века и до сих пор не имеет единого, признанного всеми литературоведами понимания. Сформировалась даже специальная дисциплина, которая занимается изучением сюжета, – сюжетология.

Основы теории сюжета были заложены немецким философом Георгом Фридрихом Вильгельмом Гегелем. В «Эстетике» он анализирует диалектику *действия*, которое представляет собой единство моментов относительного покоя (*ситуация*), его нарушения и возникающего раздвоения (*коллизия*) и, наконец разрешения возникшего противоречия (*событие*). После этого устанавливается новая *ситуация* и цикл повторяется.

В России разработка поэтики сюжетов начата А.Н. Веселовским. Он считал сюжет цепью мотивов, развёртывающих исходную ситуацию. К Веселовскому же восходит понимание сюжета как событийного начала произведения, жизни персонажей в её пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах (Валентин Евгеньевич Хализев).

В 1920-е гг. русские формалисты (Виктор Шкловский, Борис Томашевский и др.) ввели в сюжетологию понятие «фабулы». Это «совокупность событий в их взаимной внутренней связи». Фабула – это *что* рассказывается (фрагмент реальной действительности), а сюжет – это *как* рассказывается (совокупность художественных приёмов, преобразующих эту действительность в «поэтический ряд»). То есть фабула имеет отношение к миру героев, а сюжет – к автору.

Тогда же, в 1920-е годы, В. Я. Пропп сформулировал понятие *функции* применительно к сюжету волшебной сказки. Функция – это действие персонажа, продвигающее сюжет к цели.

В 1930-е годы Ольга Михайловна Фрейденберг и Михаил Михайлович Бахтин показали зависимость повторяющихся сюжетных схем (= комплексов мотивов) в греческом романе от *хронотопа* (образ мира в его пространственном и временном измерениях) и от *типа героя*.

С 1970-х годов Е.М. Мелетинский и В.Н. Топоров обратились к исследованию мифопоэтических сюжетов и мотивов.

В западном литературоведении поэтика сюжета изучается в рамках *нарратологии*, которая вместе с сюжетологией включает в себя *теорию повествования* (которая изучает диалогические отношения между писателем и читателем).

II. Сюжет как подсистема художественной формы литературного произведения: основные понятия

Содержание литературного произведения в целом предстаёт перед нами как *взаимодействие* характеров и обстоятельств, или образов в широком смысле слова. Взаимодействие между художественными образами обеспечивается *сюжетом* произведения.

Сюжет – такая подсистема художественной формы, которая присуща любому произведению. Её своеобразие определяется материалом литературы – словом. Слово может *описывать*, *изображать*, *выражать* – то есть делать то, что определяется такой частью речи, как глагол. Специфику литературной образности составляет *движение*. Ещё Г.Э. Лессинг, немецкий писатель и эстетик XVIII века говорил о том, что поэзия (= литература) изображает «движения» и что «ряд движений, направленных к единой конечной цели, называется действием». Даже если в произведении нет глаголов, как, например, в некоторых стихотворениях А.А. Фета, лирическая тема всё равно развивается. Даже если в какой-либо сцене нет события, как, например, в описаниях комнат помещиков в «Мёртвых душах» Н.В. Гоголя, есть движение авторского взгляда, есть прирост информации.

Итак, основу художественного мира составляет действие (движение) как развёртывающееся во времени и пространстве событие. Событие может быть физическим (поступок), интеллектуальным (мысль), эмоциональным (чувство), психическим (восприятие, состояние), прямым или скрытым, но его наличие в художественном произведении обязательно.

На основе характеристики Вадима Валериановича Кожина определим ***сюжет как систему внешних и внутренних движений (действий) в образном мире литературного произведения.***

Внешние движения вбирают в себя все описания, повествования о поступках персонажей, их речах. Этот уровень сюжета является организующим началом в драматических, эпических и лиро-эпических жанрах. *Внутренние движения* – это движения мыслей и чувств персонажей. Именно с такими движениями мы имеем дело в лирическом роде литературы. Хотя до сих пор

можно встретить точку зрения о бессюжетности лирических произведений (учебник О.И. Федотова).

Фабула – событийный «костяк» произведения, канва событий в их хронологическом порядке. По отношению к лирическим стихотворениям, где событийность ослаблена или условна, понятие фабулы применяется редко. Сейчас этот термин малоупотребителен.

События в литературном произведении, как правило, движутся не сами по себе, а в результате какого-либо противоречия. Оно может возникнуть между героями, героем и обстоятельствами, внутри характера. Такое противоречие принято называть *конфликтом* (иногда используется термин *коллизия*). Именно в разрешении конфликта следует искать зерно *идеи* произведения.

В ходе исторического развития всемирной литературы в некоторых жанрах выработались устойчивые виды конфликтов. Например, в жанре трагедии это столкновение сильной личности и враждебных обстоятельств (Рок, традиции, среда, долг). В некоторых литературных направлениях (например, классицизм, сентиментализм, романтизм) сформировался доминирующий тип конфликта (столкновение идеала и действительности в романтизме).

С точки зрения функциональной конфликт призван скреплять элементы сюжета в единое целое. Традиционно выделяемые элементы сюжета как раз и подчёркивают событийность и конфликтность как основы художественного мира произведения. Этих элементов пять: 1) *экспозиция*, 2) *завязка*, 3) *развитие действия*, 4) *кульминация*, 5) *развязка*. Нередко границы между ними условны, а их последовательность вариативна. Так, для детективного жанра характерно начинать произведение с развязки.

По объёму, занимаемому в произведении, основные элементы сюжета могут быть самыми разными. Например, экспозиция в «Евгении Онегине» занимает одну (первую) строфу, а в «Обломове» – всю первую часть.

Для характеристики *развития действия* иногда используется понятие *перипетия*, то есть неожиданный, стремительный поворот, когда ситуация переходит в свою противоположность.

Другие элементы сюжета следует считать факультативными (необязательными). Разные исследователи относят к ним: *пролог*, *эпilog*, *финал*, *разного рода отступления*, *вставные элементы*.

Проблематичным является отнесение к элементам сюжета *заглавия произведения и эпиграфа*. Сейчас принято говорить о «заголовочном комплексе», имеющем отношение к композиции произведения.

Сюжеты могут быть однолинейными (одно главное действие) и многолинейными. В зависимости от этого число одних и тех же элементов сюжета может увеличиваться.

Функции сюжета. 1) Сюжет скрепляет воедино изображаемые события. 2) Сюжет важен для изображения персонажей, раскрытия их характеров. Герой раскрывается в своих поведении, поступках, эмоциональных и интеллектуальных откликах на происходящее. 3) Сюжеты обнаруживают и воссоздают жизненные противоречия.

Современные литературоведы (Натан Давидович Тamarченко, Валерий Игоревич Тюпа), опираясь на идеи Гегеля и Ю. М. Лотмана, говорят о других элементах сюжета. Их три: событие – ситуация – коллизия.

Событие – это перемещение персонажа через границу во времени и пространстве, связанное с достижением цели и преодолением препятствий. *Ситуация* – это статическое положение действующих лиц, находящееся между событиями. Обострение ситуации обозначает её переход в *коллизия* – временное нарушение равновесия сил.

Ещё одно понятие сюжетологии – **мотив**. Это любой элемент сюжета, взятый в аспекте его повторяемости, типичности, то есть характерный для той или иной традиции (жанра) либо для творчества писателя.

Например, к элегическим (то есть жанровым) мотивам в лирике относятся: увядание, кратковременность и быстротечность жизни, приближение вечера, осени, старости. Драматическими мотивами являются узнавание, разоблачение, вражда, обман. К индивидуально-авторским мотивам можно отнести: rendez-vous (свидание) у Тургенева, испытание человека смертью у Толстого.

Типология сюжетов

Источники сюжетов разнообразны, а их количество неисчислимо, поскольку «поставляет» сюжеты писателю сама жизнь. Это может быть жизнь самого писателя (лирика, автобиографические произведения), анекдотические ситуации из жизни (сюжеты «Ревизора» и «Мёртвых душ»), судебные хроники (пьесы Островского и романы Достоевского), история (исторические романы и драмы). Источником сюжетов является сама литература (произведения забытых и второстепенных писателей), мифология и фольклор.

В сущности, каждый жанр имеет свою особую сюжетную схему, «общие места».

Учёные в целях систематизации, удобства анализа всегда стремились классифицировать и типологизировать сюжеты, свести их число к минимуму.

Многое здесь удалось сделать русским формалистам, и в частности Владимиру Яковлевичу Проппу в его работах о фольклорной и кумулятивной сказке. Так, инвариантным (то есть общим для множества вариантов) сюжетом волшебной сказки является *путешествие туда и обратно* (то есть в иной мир и назад, от смерти к жизни). Это циклическая сюжетная схема, которая характерна, помимо сказки, для сюжетов эпосов, авантурных романов испытания, где показано путешествие героя в чужой мир и возвращение его к исходной точке.

Второй универсальный тип сюжета – *кумулятивный*. Он представляет собой нанизывание однородных событий и персонажей вплоть до катастрофы («Репка», «Теремок»). Кумулятивный тип сюжета характерен для новеллы и плутовского романа. Он важен для лирики. Очень часто циклический и кумулятивный типы сюжета в литературном произведении сочетаются.

Лекция № 7

Тема: Композиция литературного произведения и подходы к её анализу

План

1. Понятие композиции. Сценический уровень анализа.
2. Элементы композиции и композиционные приёмы.

I. Понятие композиции. Сценический уровень анализа

Если понятием *сюжет* охватываются динамические связи в художественном мире произведения («движения», действия), то понятие *композиции* акцентирует внимание на связях структурных, а именно на произведении как некой целостности и на тех элементах, из которой эта целостность складывается. Иногда, чтобы подчеркнуть диалектику целого и его части, вместо слова *композиция* используют слово *архитектоника*.

В современном литературоведении под **композицией** понимают *построение художественного произведения, организацию его фиксированных частей, элементов*. Однако понятие композиция нередко употребляют в широком значении, применяя к другим подсистемам художественной формы. В таких случаях говорят, например, о композиции сюжета, имея в виду соотношение сюжетных линий в многолинейном сюжете или порядок следования элементов сюжета. Иногда говорят о композиции образа, имея в виду построение конкретного образа-характера. Говорят также о композиции отдельных сцен, композиции мотива и т. д.

В определённом смысле композиция является венцом художественной формы, поскольку именно она, во-первых, упорядочивает вымышленную и изображённую писателем реальность (то есть образный мир произведения), а во-вторых, она организует восприятие читателем литературного произведения. По словам П.Г. Палиевского («Теория литературы», кн. 3, М., 1965), цель композиции – «расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи».

Построить произведение – это значит найти способы и приёмы представления изображённого в виде неких «блоков», а также подачи речевых единиц (прежде всего монологов и диалогов, описаний и повествований, а в лирике – строф).

Проанализировать композицию произведения – это значит обнаружить эти «блоки» и единицы, выявить их взаимосвязь и через этот анализ выйти на идейное содержание произведения.

Композиционный анализ целесообразно начинать с вычленения наиболее крупных элементов композиции и осмысления их взаимосвязи. После этого следует погружаться в более глубокие уровни композиции. При анализе крупного произведения сделать это в полном объёме невозможно. В этом случае можно прибегнуть к приёму «композиционного среза». Сначала осмыслить самые общие особенности композиции на уровне самых крупных её элементов, затем углубляться в более мелкие, но на примере отдельных частей произведения. Например, при анализе многотомного произведения следует

сначала осмыслить взаиморасположение томов, затем задуматься над последовательность книг в пределах любого тома; потом – частей в границах книги; глав – в рамках части, сцен – в пределах главы, микросцен – в пределах одной или нескольких сцен.

Изучение сценического уровня – это ядро композиционного анализа небольшого и маленького произведений.

Сцена – это элемент композиции, который писателем графически обычно не выделяется (за исключением драмы). Сцены и границы между ними выделяет читатель. *Сцена* – это фрагмент произведения, на протяжении которого сохраняется одна точка зрения, ракурс изображения героя, развивается одно событие. Типы сцен зависят от форм повествования и от предмета изображения. Выделяются: сцена-описание, сцена-панорама, сцена-пейзаж, сцена-интерьер, сцена-разговор, сцена-раздумье и др. В свою очередь сцена может состоять из деталей, реплик, цитат, умолчаний.

При анализе сценического уровня произведения надо выделить все сцены в нём, осмыслить своеобразие каждой и их расположение друг по отношению к другу к целому произведению.

II. Элементы композиции и композиционные приёмы

Композиция оперирует своими особыми элементами, от мельчайших до крупных. В эпосе это: художественная деталь, реплика, монолог, диалог, дневниковая запись, письмо, сон, сцена во всех её разновидностях, отступления разного рода, глава, часть, книга, том. В драме: действие, явление, акт. В лирике: строфа, стих.

Важнейшим элементом композиции в эпосе и драме является *сцена*. В эпическом произведении из сцен складываются главы, части, книги, тома. В драме – действия. В лиро-эпических произведениях также существует сценический уровень. В лирическом произведении выделение сцен возможно не всегда; иногда стихотворение является тождественным одной сцене.

Часто эффективным композиционным приёмом в литературном произведении выступает *контраст* (*противопоставление*), позволяющий реализовать авторский замысел. На этом композиционном приёме строится, например, рассказ Л. Н. Толстого «После бала». Противопоставление нередко дополняется *сопоставлением* (принцип построения «Евгения Онегина», «Братьев Карамазовых»). Важнейшим принцип сопоставления оказывается в пьесах А.П. Чехова.

Если в композиции причинно-следственные и пространственно-временные связи оказываются ослаблены, а на первый план выходят связи ассоциативные, существующие в авторском сознании, то такую композицию принято называть *монтажной*. Так построены поэмы Н.А. Некрасова, рассказ Л.Н. Толстого «Три смерти», многие стихотворения А.А. Фета. Монтажный принцип часто встречается в произведениях с многолинейным сюжетом («Анна Каренина», «Мастер и Маргарита»).

Для древнего эпоса (поэм, былин, сказок) и для лирического рода литературы характерен такой композиционный приём, как *повтор*. Это

повторы сюжетных эпизодов, высказываний героев, словесных формул. В лирике повторы, например анафоры, нередко определяют композицию стихотворения. К повторам относятся также припевы и рефрены. Для современного эпоса (роман, повесть) повторы нехарактерны, однако они могут присутствовать, например, в виде сквозной детали или характеристики героя.

Сейчас к сфере композиционного анализа произведения относят так называемую *субъектную организацию повествования* и *точку зрения*. Речь здесь идёт о соотнесённости и смене носителей речи, а также ракурсов видения ими окружающего и самих себя. Такой тип анализа актуален для крупных произведений, в которых присутствует многоголосие – запечатлённые автором различные манеры говорения и скрывающиеся за ними типы сознания.

Динамика точек зрения особенно явственна в лирических стихотворениях, хотя очевидна и в эпических. Повествователь (автор) может описывать героев извне либо проникать в их внутренний мир; может наблюдать за происходящим издали или же вплотную приближаться к какому-нибудь герою или предмету.

Проблеме «точки зрения» специальную работу посвятил Б.А. Успенский («Поэтика композиции», М., 1970).

К своеобразным композиционным приёмам относится и форма повествования, которое может вестись от лица автора («Человек в футляре» А.П. Чехова), от лица героя, то есть от первого лица («Очарованный странник» Н.С. Лескова), от лица «народного рассказчика» («Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова), от лица лирического героя («Я последний поэт деревни...» С. А. Есенина).

Композиция литературного произведения может определяться хронологическим развитием сюжета (так любил строить свои произведения И.С. Тургенев). Этот композиционный принцип, как правило, подчинён задаче последовательного раскрытия характеров героев и постепенного, «эпического» развёртывания событий и отношений, созданию панорамной картины («Мёртвые души», «Кому на Руси жить хорошо»). Причины (то есть художественные задачи) нарушения хронологического построения сюжета, а значит, особая композиция, в каждом случае индивидуальны и требуют комментария («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова).

Особый интерес вызывает такая композиционная особенность литературного произведения, как отступления и вставные эпизоды. В них могут, например, отразиться раздумья писателя о жизни, его нравственная позиция, его идеалы. В отступлениях художник обращается к злободневным общественным и литературным вопросам, нередко они содержат характеристики и оценки героев, их поступков и поведения. Это могут быть также социально-философские размышления, лирические призывы, полемика с критиками, собратями по перу, обращения к своим персонажам, к читателю и т. д.

На протяжении столетий художники и критики постоянно размышляли о законах композиции, о её надэстетических, философских задачах и смыслах. Скорее всего, таких законов нет (хотя есть определённые закономерности

построения произведений некоторых жанров). Что касается смыслов, то они могут быть сопряжены, во-первых, с идеей упорядоченности, стройности, гармонии; во-вторых, с идеей разнообразия; в-третьих, с идеей творческой свободы.

«Композиционные задания» (термин Виктора Максимовича Жирмунского), по-видимому, осуществляются писателями в пространстве между хаотичностью и гармоничностью, схематизмом и сложностью, запутанностью и ясностью, свободой и канонем.

Лекция № 8

Тема: Язык литературно-художественного произведения

План

1. Язык художественной литературы как часть национального языка.
2. Речь автора и речь персонажей.

I. Язык художественной литературы как часть национального языка

Язык литературного произведения будет пониматься в лекции как компонент художественной формы.

Эстетический эффект в художественной литературе достигается исключительно посредством слова и других элементов речи, воплощающих образный ряд. Слово – это основной материал и инструмент построения литературного образа. Изучением художественного слова занимаются литературоведение и лингвистика.

*Язык художественной литературы наряду с литературным языком и разговорным языком составляет **национальный язык**.*

Литературный язык – это язык правильный, нормированный, принятый в официальном общении и зафиксированный в нормативных словарях. Вплоть до эпохи романтизма он напрямую зависел от риторики и её правил. В настоящее время это язык средств массовой информации и науки. Он не допускает отклонений от норм (лексических, синтаксических, орфоэпических и прочих). Основная форма существования литературного языка – письменная. Он фиксирует и сохраняет коллективный исторический опыт и сам является культурной ценностью.

Язык разговорный существует в устной форме, служит для бытового общения в частной жизни, то есть главная его функция – коммуникативная. Это язык принципиально необработанный, импровизационный, допускающий отклонения от нормы, меняющий свои формы в зависимости от ситуации. Он широко включает в себя языковые неправильности, индивидуальные неологизмы, диалектизмы, провинциализмы, жаргонизмы, вульгаризмы и общенную лексику. Разговорный язык более образен, чем литературный, более живописен.

Литературный язык и язык разговорный являются основой языка художественной литературы. Условно можно сказать, что речь автора в художественном произведении тяготеет к литературному языку, а речь персонажей – к разговорному.

Как и другие две формы национального языка язык художественной литературы обладает *коммуникативной функцией*. Однако художественное слово не только информативно, оно ещё и изображает действительность и выражает авторское отношение к изображённому. У больших художников он индивидуально-своеобразен, причём меняется на протяжении творческого пути, а также зависит от рода, жанра, задачи произведения. В лингвистике для обозначения индивидуально-авторского стиля писателя используется термин *идиостиль*.

Язык художественной литературы использует те же единицы речи, что и разговорный и литературный языки. По поводу его специфики до сих пор нет единого мнения. Все согласны, что особенности языка художественной литературы определяются особенностями литературы как вида искусства, то есть тем самым неуловимым эстетическим началом, художественностью, литературностью. Именно посредством языка писатель создаёт вымышленный мир, художественный язык, в отличие от других форм национального языка, обращён к некой литературной традиции, ко многим контекстам и ко всем возможным значениям составляющих его слов. Внешне это проявляется в повышенной образности, установке на изобразительность и выразительность, в упорядоченности речи, то есть в *искусственности* языка художественного произведения.

Литературоведческий анализ языка как подсистемы художественной формы литературного произведения предполагает решение нескольких задач. Эти задачи связаны с анализом основных уровней, пластов художественного языка.

1) определение источников, состава, принципов отбора и способов применения лексики и фразеологии (норма и отклонения от неё); сюда же примыкает анализ грамматики (глагольные формы, виды местоимений, типы существительных и т. д.);

2) выявление своеобразия словесно-изобразительных средств, прежде всего переносных значений слов (эпитеты, сравнения, тропы – особенно метафоры и метонимии); в особенности это значимо при анализе лирики;

3) анализ интонационных и синтаксических средств изображения и выражения;

4) анализ фонетической стороны произведения, его звучания;

5) раскрытие принципов речевой характеристики действующих лиц, способов их типизации и индивидуализации средствами языка,

6) обнаружение различных форм авторского присутствия в тексте через их языковое выражение.

II. Речь автора и речь персонажей

Язык художественного произведения представляет собой системное единство авторской речи и речи персонажей. В эпосе они обыкновенно сочетаются в рамках одного произведения, в лирике, как правило, значимо отсутствует речь персонажей, в драме – речь автора.

В основе языка автора (повествователя) в эпосе лежит идиостиль писателя. Этот идиостиль, с одной стороны, выражает личность писателя, с другой – зависит от внешних факторов (влиянием традиций и образцов). В выявлении их соотношения и лежит, быть может, главная задача литературоведческого анализа авторской речи в художественном произведении.

Полного тождества между индивидуально-речевым стилем писателя и стилем его художественных произведений, как правило, нет. В этом можно убедиться, если сопоставить стилистику частных писем или дневников писателя с его повествовательной манерой.

Язык действующих лиц выступает как средство их типизации и индивидуализации. Особенно это заметно в драматическом роде литературы. В этих целях драматург (особенно реалист, например А. Н. Островский) использует все возможности общенационального языка: просторечия, вульгаризмы, профессионализмы, заимствованные слова, средства синтаксиса и т. д.

И в эпических и в драматических произведениях одни писатели предпочитают рисовать концентрированные интонационно-языковые портреты своих персонажей (Островский, Достоевский, Лесков, Платонов), другие – используют языковые штрихи, речевые детали (Пушкин, Тургенев, Толстой).

В лирике лирическое «я» обычно отождествляется с поэтом как реальной личностью. Поэтому можно сказать, что в лирике, как правило, отсутствуют персонажи (если только это не ролевая лирика). С другой стороны, лирическое произведение можно рассматривать как монолог персонажа, высказывающегося без авторского посредничества, как в драме. В ролевой лирике поэт отдаёт право голоса некоему далёкому от него персонажу (в творчестве В. Высоцкого это могли быть «голоса» альпинистов, спортсменов, обывателей, животных и даже самолёта).

III. Слово в контексте. Виды тропов. Нетропеическая образность

Слово живёт в контексте, то есть в некотором фрагменте текста, из которого становится понятным значение этого слова. Протяженность контекста может быть разной: словосочетание, предложение, иногда всё произведение (если иметь в виду символику заглавия). Контекстом может быть также жанровая традиция, творчество писателя, литературное направление; их знание тоже важно для уяснения семантики слова. Так, свой устойчивый словарь есть у жанра романтической элегии.

До XIX века художественную литературу называли *поэзией*, противопоставляя тем самым поэтический язык языку обыденному, естественному, языку как средству бытового общения. Учение о поэтической речи детально излагалось в «поэтиках» и «риториках». Многие из них сохраняют актуальность для современной науки о литературе. Очень разработанным в этих риториках и поэтиках был раздел о *поэтических тропях*.

Под тропом (гр. *tropos* – оборот, поворот) понимается употребление слова в *переносном* значении. Троп вычленяется из речи как *сочетание слов*. Оно обозначает *один* предмет (явление, действие), но через соотнесение его с

другим предметом (названным прямо или подразумеваемым). Благодаря этому соотносению в предмете речи выделяется какое-то его свойство. Так создается образ, т.е. предмет не просто обозначен, он индивидуализирован, повернут к читателю определенной стороной.

Между переносными и прямыми значениями есть нечто общее, частично они совпадают. В зависимости от типа переноса различаются *метафора* (перенос по *сходству*), *метонимия* (по *смежности*), *синекдоха* (по *принципу соотношения части и целого*).

К метафоре, метонимии, синекдохе близки другие *приёмы иносказания* (или стилистические приёмы): аллегория, гипербола, литота, перифраз, сравнение, эпитет. Иносказание – это *переназвания* предметов речи. Так, в пушкинских строках из «Евгения Онегина» (Гл. 7) «Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой» *дань полевая, келья восковая* – это иные названия *цветочной пыльцы, улья*.

Границы между собственно тропами и прочими стилистическими приёмами условны и нечётки.

Некоторые современные исследователи предлагают рассматривать аллереорию и символ не в качестве *приёмов*, а в качестве *образов*.

Для того чтобы троп воспринимался как *стилистический* прием, он должен быть *заметным* для читателя, а это может быть лишь при условии сохранения за словом его *прямого* значения, потому что если слово употребляется только в *переносном* значении, то оно уже не ощущается как переносное. Большинство слов, относящихся к знаменательным частям речи, имеют несколько *общеупотребительных* лексических значений, фиксируемых в толковых словарях. Например, *вспыхнуть* – это и «внезапно загореться», и «быстро и сильно покраснеть», и «внезапно прийти в раздражение», и «внезапно возникнуть» (*возникла ссора*). Первое значение слова – прямое, другие – переносные. Однако выражение «юноша вспыхнул» это не поэтический троп, а *троп языковой*, в котором в результате многократного употребления перенос значения почти не ощущается (такие тропы называют также *стёртыми*).

В языке немало и так называемых *вынужденных* тропов, возникших как *основные* названия предметов. Мы пользуемся вынужденными метафорами, когда нет соответствующего точного слова (*лист бумаги, нос корабля, крыло самолета, ручка двери*). Стилистически нейтральны и ***тропы-термины***, используемые в научной речи: *роза ветров, северное сияние, Млечный путь; нервные волокна, солнечный удар, поле зрения, глазное дно, бродячий сюжет, вольный стих*.

В отличие от языковых, поэтические тропы подчеркнута многозначны, они как бы приглашают читателя проследить и оценить образную игру совпадения и несовпадения прямого и переносного названий. В поэзии преобразуются, оживают языковые тропы. Например, выражение *снег идет* – обычная языковая метафора – в одноименном стихотворении Пастернака воспринимается как

метафора поэтическая, первозданная, символизирующая непрерывное движение времени.

Образный мир произведения создается посредством не одних только тропов и родственных им стилистических приемов; иногда их вообще может не быть в художественной речи. В этом случае следует обратить внимание на другие виды образности и средства языковой выразительности и изобразительности.

Таковы, например, **собственные имена** – *антропонимы* (личные имена людей, а также их клички, прозвища), *топонимы* (географические названия), *этнонимы* (названия народов), *зоонимы* (клички животных), *космонимы* (названия внеземных объектов), *теонимы* (названия мифических существ, божеств) и др.

В эпических и драматических произведениях система персонажей, как правило, влечет за собой *систему имен*. Не названными по имени обычно остаются фоновые персонажи, о которых упоминается вскользь, лица «без слов» в пьесах и т.д. Приёмом изображения главного героя может быть и его безымянность – на фоне названных по имени других персонажей. В рассказе И.А.Бунина «Господин из Сан-Франциско» заглавный герой, его жена и дочь не имеют имён, в отличие от эпизодических персонажей: коридорного *Луиджи*, старика лодочника *Лоренцо*. Так подчеркнута безликость богатых туристов, совершающих ритуальное путешествие по Европе.

Собственные имена в художественном произведении выполняют различные функции:

1. *Назывная*. Писателю необходимо как-то обозначить персонажа, и это легко сделать, наделив его именем. В художественной литературе широко используется *социально-знаковая* функция имён, отчеств, фамилий, прозвищ, присоединяемых к антропонимам титулов (князь, граф и т.п.), форм обращений. Так, в России XVIII в. крестьянских девочек часто называли Василисами, Феклами, Федосьями, Маврами. Девочка, родившаяся в дворянской семье, такого имени получить не могла. Зато в дворянских семьях бытовали тогда такие женские имена, которые были неупотребительны у крестьянок: Ольга, Екатерина, Елизавета, Александра». Со времени Екатерины II официально было узаконено, что особ первых пяти классов следовало писать с отчеством на –*вич*; лиц, занимавших должности с шестого класса до восьмого включительно, предписывалось именовать полуотчеством, всех же остальных только по именам»; «периодом окончательного “офамиливания” населения страны можно считать вторую половину XIX века» (когда стали давать фамилии бывшим крепостным крестьянам).

В зависимости от темы, жанра произведения видоизменяются принципы подбора антропонимов. Например, в произведении на *историческую* тему писателю необходимо воссоздать *колорит эпохи*. В произведении, где действие происходит в экзотической местности, необходимо соблюсти *местный колорит*, и героям даются соответствующие имена.

2. Наряду с назывной функцией собственные имена персонажей нередко выполняют *характерологическую*, т. е. подчеркивают какие-то свойства личности. В особенности это характерно для сатирических произведений и некоторых литературных направлений. Например, в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» легко определить по фамилиям доминанту характера или род занятия: Простаковы, Скотинин, Вральман, Цифиркин, Кутейкин, Милон, Правдин, Стародум. То же – в «Горе от ума».

Нередко выразительность антропонима заключена в соотношении компонентов. Например, в романе Достоевского «Идиот» сочетание имени и фамилии главного героя: *Лев Мышкин* – указывает на противоречивость его характера.

3. В ходе сюжета произведения, в разных ситуациях персонаж может именоваться по-разному. Резким переломом в судьбе иногда сопутствует *смена антропонима*. В комедии А.Н.Островского «Лес» *Счастливец* и *Несчастливец* – сценические фамилии странствующих актеров, отражающие их театральное амплуа: *Счастливец* – комик, *Несчастливец* – трагик. Жизнь же у обоих героев несчастная. Но обычно изменяется форма имени. В «Войне и мире» Л.Н.Толстого вначале в светском обществе Безухова называют просто *Пьером*, после же получения наследства он – *граф Безухов*. В том же романе французского императора называют *Бонапарт*, *Буонапарте* и *Наполеон*.

4. Имена героев могут становиться *нарицательными*, что обычно свидетельствует о *типичности характеров*: *Дон Кихот*, *Отелло*, *Дон Жуан*, *Обломов*. Употребление собственного имени в значении нарицательного является емкой характеристикой, такой прием называется *антономасией*.

В художественном произведении имена персонажей составляют *систему*. Например, каждое имя в романе И.С.Тургенева «Отцы и дети» характеризует своего носителя.

Другим средством языковой выразительности являются **заимствованные слова**. Как правило, они стилистически окрашены и являются знаками другой, инонациональной культуры. С литературоведческой точки зрения, важны *функции* иноязычной речи. Например, в характеристику Татьяны в 8-й главе «Евгения Онегина» Пушкин вводит английское слово:

Никто б не мог ее прекрасной
Назвать; но с головы до ног
Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется *vulgar*.

Взаимодействие русского текста и иноязычных вставок может стать одной из *стилистических доминант* произведения. Показательны смешные галлицизмы в комедии Д.И.Фонвизина «Бригадир» или в его же «Недоросле» ломаная русская речь Вральмана.

Один из испытанных способов создания *комического* эффекта – *макароническая речь*. Этот термин обозначает беспорядочное смешение

разноязычных слов. В русской литературе самое объёмное произведение такого рода – поэма И.П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» (1840). Это шуточное сочинение, написанное от лица тамбовской помещицы, претендующей на светскость, но малообразованной.

«Энциклопедией» по использованию иноязычных слов, по разнообразию их функций является «Война и мир» Л.Н. Толстого. Владение иностранным языком здесь – знак национальной, сословной принадлежности персонажа, а также определенной профессии.

Лекция № 9

Тема: Роды и жанры литературы

План

1. Понятие рода, вида, жанра.
2. Эпический род литературы и его жанровые формы.
3. Драматический род литературы и его жанровые формы.
4. Лирический род литературы и его жанровые формы.

Художественная литература представляет собой необозримое количество неповторимых по форме и содержанию произведений. Однако литературоведение как наука стремится упорядочить свой предмет. Одним из испытанных способов классификации является родовое и жанрово-видовое деление литературы. Ещё древнегреческие философы (Сократ, Платон, Аристотель) о трёх способах подражания в поэзии (то есть словесном искусстве). Эти способы и являются первичными характеристиками эпоса, драмы и лирики. Поэт может говорить от своего лица (лирика); может строить произведение в виде обмена речами героев (драма); наконец, может соединять свои слова с чужими, рассказывая о событии как о чём-то отдельном от себя (эпос).

Иными словами, от античности идёт представление о родах литературы как о **типах речевой организации** произведений. С XIX века заявила о себе другая концепция литературных родов – как **типов художественного содержания**. Гегель охарактеризовал три рода литературы с помощью категорий «объект» и «субъект»: предметом познания в эпосе является объект, в лирике – субъект, в драме – их синтез. В соответствии с предметом художественного познания выстраивается содержание эпоса, лирики и драмы (об этом – ниже). Благодаря В.Г. Белинскому и его статье 1841 г. «Разделение поэзии на роды и виды», гегелевская концепция также укоренилась в нашей науке. В XX веке эти представления дополнялись со стороны лингвистики, психологии, теории речевых актов.

Существуют произведения, соединяющие в себе свойства двух и даже трёх родов литературы. Особенно распространён лиро-эпос. Точно также есть произведения (жанровые формы), которые не вписываются в эту триаду. Их иногда называют внеродовыми формами, к которым относят очерк, эссе.

Следует подчеркнуть, что деление литературы на роды не совпадает с её членением на поэзию и прозу. Каждый из литературных родов включает в себя

как поэтические (стихотворные), так и прозаические (нестихотворные) произведения.

Исторически внутри литературных родов сложились более конкретные общности произведений, объединяемых по комплексу признаков. Эти признаки двух типов – переменчивые и устойчивые.

Наиболее распространено соотношение этих общностей от общего к частному: *род – вид – жанр*. Вид – это устойчивое структурное образование внутри рода. Внутри рода группируются жанровые модификации. Например, эпический род включает в себя такой вид, как *роман*, а последний имеет жанровые модификации – *исторический, психологический, социальный* и др. Виды подразделяются на жанры по разным признакам: тематическому, структурному, по эпохе, по отношению к эстетическим категориям. Нередко виды совпадают с жанрами, особенно в древней и средневековой литературе.

Роды, виды и жанры исторически изменчивы. Как и любой исторический феномен, они рождаются, развиваются, изменяются, могут доминировать или находиться на периферии, умирать и возрождаться. Наименее изменчивы роды литературы, самые изменчивые – жанры.

Жанр призван дать целостное представление о произведении.

Жанр – это понятие, выражающее диалектику единичного и общего, сущности и явления. С одной стороны, под жанром понимают логически сконструированную или «идеальную» модель произведения, *комплекс признаков* которой обнаруживаются в целом ряде реальных произведений (= инвариант). С другой стороны, жанр – это реально существующая в национальной литературе разновидность произведения, которая включает в себя определённые, устойчивые особенности (= вариант). В целом же структурный инвариант жанра постоянно меняется, варьируется в ходе истории, обновляется в каждом конкретном произведении этого жанра.

Эпический род литературы и его жанровые формы

В эпическом роде литературы (гр. *epos* – слово, речь, рассказ) организующим началом произведения является *повествование* о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, взглядах. Эпос – это рассказ о некогда происшедшем. Повествование ведётся со стороны и, как правило, имеет грамматическую форму прошедшего времени. Дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования о нём составляет важнейшую особенность эпической формы.

Повествование в литературном произведении включает в себя, во-первых, рассказ о событиях, во-вторых, описание (пейзаж, бытовая обстановка, портрет), в-третьих, авторские рассуждения, в-четвёртых, диалоги и монологи.

Эпические формы тяготеют к развитой сюжетности, событийности.

Эпос практически не знает ограничений ни в объёме текста (от новеллы до эпопеи), ни в охвате времени, ни в количестве персонажей (883 в «Тихом Доне», 559 в «Войне и мире»). Повествовательной форме доступны любые типы персонажей – от сложных и противоречивых до охарактеризованных

одним словом. В целом эпос обладает способностью поглощать элементы и лирики и драмы, подчиняя их повествовательным задачам.

Эпос стремится создать картину мира, существующего как бы независимо от повествователя, при этом присутствие повествователя значимо для эпических произведений. Он является посредником между изображённым и читателем, нередко выступая в роли свидетеля и истолкователя событий. При этом о самом повествователе информация может отсутствовать вообще. Повествователь – это некая точка зрения на излагаемое, например психологическая, идеологическая. Иногда повествователь может как бы перевоплощаться в героя, и тогда события и люди даны глазами персонажа (Пьер Безухов на Бородинском поле; совет в Филях глазами крестьянской девочки).

Наиболее распространенная форма эпического повествования – рассказ от третьего лица. Повествующий может выступать в произведении и как некое «я». Персонифицированных повествователей, высказывающихся от собственного, «первого» лица, принято называть рассказчиками.

К древнейшим видам эпоса относятся сказка и эпическая поэма. К крупным эпическим формам (видам) относится роман, известный в литературе начиная с античности. Средневековые романы были стихотворными. После XIII века вновь стали развиваться прозаические формы романа. В XVII веке стал развиваться плутовской (авантюрный) роман. Почётное место роман занял в литературе эпохи Просвещения, количество его жанровых форм резко расширилось (фантастический, аллегорический, роман-путешествие, сатирический, роман воспитания и др.). В русской литературе роман появился во второй половине XVIII века. В XIX веке роман становится универсальной формой эпоса. Конкуренцию ему могут составить только повесть, рассказ и новелла, то есть средняя и малые эпические формы. Жанровые модификации романов, повестей и рассказов определяются обычно их тематикой и проблематикой.

К малым эпическим формам относится также басня – небольшой рассказ аллегорического содержания с моралистической направленностью.

Драматический род литературы и его жанровые формы

Драматические произведения (гр. drama – действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Но развёрнутое повествование в драме отсутствует (это может быть рассказ-монолог героя о каком-либо событии). Авторская речь здесь вспомогательна и представлена в основном в «афише» и ремарках. Основное содержание драматического произведения – это цепь высказываний персонажей (реплик, монологов, диалогов), процесс их речевого общения. Это значит, что драматург может воспользоваться лишь частью художественных средств, которые доступны автору эпического произведения.

Свободу драматурга ограничивают законы сценического искусства, весьма условные, например сценическое время (до 4-х часов), необходимость интриги, присутствие зрителей, гиперболичность и эффектность подачи материала

(голос, интонации, жесты). С другой стороны, действие в драме воссоздается с максимальной непосредственностью. Жизнь (герои) здесь говорит как бы от своего собственного лица в настоящем времени.

Действие в драматических произведениях предстаёт как речевое самораскрытие героев. Степень его условности очень высока: монологи обычно более пространны, эффектны и афористичны, нежели те реплики, которые могли бы быть произнесены в реальности. Ещё более условны реплики «в сторону», монологи, произносимые героями в одиночестве (то есть как бы их мысли). Сама речь в драматическом произведении сближается с ораторской или с лирической. В этом смысле (как указывал Гегель) драма действительно есть синтез эпического начала (событийность) и лирического (речевая экспрессия).

Всё это отчасти связано и с тем, что пьеса как произведение для чтения, то есть как литература, стала восприниматься сравнительно недавно, в XVIII веке. Тем не менее «только при сценическом исполнении, – как отмечал А. Н. Островский, – драматургический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью».

Как и другие роды литературы, драма зарождается в недрах устного народного творчества, в рамках обрядового действия. Как литературный род драма известна начиная с античности. В классическом древнегреческом театре сформировались два главных вида европейской драматургии – трагедия и комедия. Сейчас под *трагедией* понимается вид драмы, характеризующийся неразрешимым конфликтом, высоким социальным статусом действующих лиц, высоким стилем. С античным времён сущностное значение для жанра трагедии сохраняет катарсис – духовное очищение зрителя, объятых чувствами страха и сострадания.

Комедия – вид драмы, изображающий действительность с точки зрения категории комического, осмеивающий безобразное во имя утверждения идеалов прекрасного. Герои комедии – демократические персонажи. Содержательно комедия строится на увлекательной интриге, неожиданных перипетиях, путанице. Развязка обязательно должна быть счастливой. Начиная с эпохи Возрождения комедийная жанровая система расширяется. Появляются фарс, комедия нравов, комедия положений, комедия масок, комедия-буфф, высокая комедия классицизма. В XVIII веке возникает **драма** как драматургического рода литературы. Она стоит как бы между комедией и трагедией.

Лирический род литературы и его жанровые формы

Слово *лирика* восходит к греческому «лира» (музыкальный инструмент, под звуки которого исполнялись стихи). То есть изначально лирика была тесно связана с музыкой.

В лирическом роде литературы на первом плане – **единичные состояния человеческого сознания**: эмоционально окрашенные размышления, впечатления, чувства и ощущения. То есть внутренний мир субъекта. Субъективность – это и есть важнейшее свойство лирического рода

литературы. Такое представление о лирике сформировалось в эпоху романтизма. До XVIII века лирический субъект как бы воплощал в себе абстрактное, общечеловеческое сознание.

Центральным «персонажем» лирического произведения является сам поэт, а предметом изображения – его внутренний мир. Внешний мир (его фрагменты, воспринимаемые автором) оказывается втянут в рисуемую лирическую ситуацию. Событийный ряд в лирическом произведении представлен, как правило, фрагментарно.

Лирика по преимуществу автопсихологична. Лирику, в которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора, называют ролевой.

Лирически запечатленное переживание отличается от непосредственных жизненных эмоций, зачастую полусознанных и невнятных. Лирическая эмоция – это квинтэссенция душевного опыта человека вообще, которого представляет поэт. Лирическое переживание – это результат творческого достраивания, очищения и художественного преображения того, что испытано (или может быть испытано) человеком в реальной жизни.

Важно отметить, что в лирике художественно осваивается не только внутренний мир человека, но и мир внешний, бытие и даже мир высших сил. Таковы философские, пейзажные, гражданские и религиозные стихотворения.

Лирика тяготеет главным образом к малой, причём стихотворной форме. Её принцип – «как можно короче и как можно полнее».

Речь лирического произведения всегда экспрессивна, выразительна и в этом противостоит эпической. Лирическая экспрессия выражается в искусственности (поэтичности) речи – в подборе слов, особом синтаксисе, и в иносказательной образности, в повышенном внимании к звучанию речи. Экспрессия стремится доминировать над логикой, лирика стремится быть непонятной.

Своими корнями лирика уходит в устное народное творчество. Система фольклорных лирических жанров, в основном это песни: обрядовые, календарные, любовные, бытовые – во многом определила систему литературных лирических жанров.

В античности (начиная с VII в. до н. э.) были выработаны следующие жанровые формы лирики: гимн, гименей, дифирамб, идиллия, ода, пеан, просодий, сколия, элегия, энкомий, эпиграмма, эпиникий, эпиталама, эпитафия, ямбы.

Понятие *ода* было самым универсальным и обозначало песнь вообще.

Средневековая лирика, создававшаяся вагантами, трубадурами, труверами, миннезингерами и менестрелями, привнесла в историю литературы новые жанры, заимствованные из восточной поэзии, христианской поэзии и национального фольклора. Среди этих жанров: альба, баллада, канц(с)она, плач, серенада, тенсона, а также песни о крестовых походах, песни о неудачном замужестве.

В эпоху Возрождения появляются мадригал, сонет. В эпоху классицизма – многочисленные стихотворения «на случай».

Все эти жанры можно назвать *каноническими*. С конца XVIII века появляются жанры *неканонические*, то есть такие, которые уже не воспроизводят готовые, закреплённые традицией структуры. Во втором случае целесообразно говорить о тематическом своеобразии стихотворений. Например, лирика *любовная, гражданская, пейзажная, философская*. Конечно, в одном стихотворении могут сочетаться несколько тем.

Лекция № 10

Тема: Литературное направление как основная единица литературного процесса

Литературный процесс – это категория, объединяющая многочисленные и внешне разрозненные литературные факты и явления на основе их исторической и эстетической общности (одновременно).

Историческая общность означает, что литературные факты рассматриваются в их включённости в историю, в движение времени, хронологически, ограниченные условно выделяемыми этапами (десятилетиями, веками, эпохами). Наука стремится рассматривать соответствующие историко-литературные факты (исторические общности) системно.

Включив литературу в историю, мы, осознаём это или нет, ставим вопрос о прогрессе в литературе. В качестве авторитетного источника сошлюсь на работу Д.С. Лихачёва (1977 г.) «Прогрессивные линии развития в истории русской литературы». Академик Лихачёв говорит об «усложнении художественной сущности литературы», о том, что в ходе своего развития она «расширяет свои художественные возможности». Линий, по которым происходит развитие этих возможностей на всём тысячелетнем пути русской литературы, исследователь насчитывал восемь:

- 1) Постепенное снижение прямолинейной условности.
- 2) Возрастание организованности, элементов сознательности и интеллектуального начала.
- 3) Возрастание личностного начала, появление и развитие индивидуальных авторских стилей.
- 4) Увеличение «сектора свободы», то есть возможностей выбора среди традиционных средств и форм и создания новых.
- 5) Расширение социальной среды, то есть стремление писателей описывать и показывать новые социальные слои, которые ранее не изображались в литературе.
- 6) Рост гуманистического начала. Речь идёт о пульсации в развитии гуманистических ценностей, некой диалектике в признании ценности господствующего класса, «непризнанного» класса и отдельной человеческой личности.
- 7) Расширение мирового опыта, то есть расширение хронологических и географических границ национальной литературы.

8) Расширение и углубление читательским восприятием литературного произведения. «Текущность содержания» – явление, возникшее на рубеже XVIII–XIX веков.

При этом на всём протяжении своего исторического развития литература располагает запасом устойчивых форм. Их называют *топикой*. Своими корнями топика уходит в архаику и от эпохи к эпохе пополняется. Это жанры, виды пафоса, философские и сюжетные ситуации, «вечные образы».

Итак, можно сказать, что Литературный процесс – это череда неких «состояний» литературы, периодов, этапов. Некоторые из них получили имена: эпоха Возрождения, эпоха Просвещения.

Эти «имена» подчёркивают, что Литературный процесс – это составная часть общего художественного и культурного развития человечества. Это значит, что он зависит от всех тех внешних факторов, которые воздействуют на искусство и культуру: от уровня экономического развития и общественных отношений, государственного и политического устройства, научных и философских идей и прочего. С другой стороны, литературный процесс относительно самостоятелен, то есть внутри него действуют особые законы и структурируется он в зависимости от своих внутренних, имманентных особенностей. Эти особенности и составляют *эстетическую общность*. К таким особенностям (общностям) относится, например, родо-жанровое членение литературы.

Существует авторитетная научная традиция, которая «главным героем» литературного процесса считает жанр и выделяет три исторически сменявших друг друга типа литературного творчества (литературного сознания), которым соответствуют три эпохи:

- 1) архаическая, или мифопоэтическая;
- 2) традиционалистско-нормативная (от древнегреческой классики 5 в. до н. э. до середины 18 века);
- 3) индивидуально-творческая, опирающаяся на принцип историзма и характеризующаяся появлением неканонических жанров.

Однако для понимания сути литературного процесса, по-видимому, более актуальной (релевантной) является другая категория, другой тип эстетической общности. Это *литературное направление* и выделяемые в его рамках *литературные течения*.

Понятие литературного направления используется применительно к такому общеисторическому явлению, а точнее, периоду, как *Новое время* (с рубежа XVI–XVII веков до середины XX века). Как правило, речь идёт о европейском регионе. В пределах этих трёх с половиной столетий традиционно выделяются такие общеевропейские направления, как *барокко*, *классицизм*, *сентиментализм*, *романтизм*, *реализм*, *модернизм*. Существование других направлений, особенно переходных или локальных, является дискуссионным (например, *маньеризм*, *рококо*, *предклассицизм*, *предромантизм*, *натурализм*). Многие из соответствующих терминов возникли задним числом, ретроспективно.

Направление проявляет себя через совокупность произведений, в которых осуществлены определённые принципы творчества, а также через программные документы, теоретические манифесты, в которых провозглашены эти принципы. Можно сказать также, что литературное направление – это совокупность писателей, близких по типу своего художественного мышления и творческому методу (принципам творчества).

Направление инвариантно для разных национальных литературы, но имеет свои национальные варианты. Условно можно говорить об эталонных образцах направления, которые сформировались в разных национальных литературах. Таковы испанское барокко, французский классицизм, английский сентиментализм, немецкий романтизм, русский реализм.

Общепризнано, что в направлении проявляет себя концепция мира и личности, устойчивая для группы художников, живших и творивших в рамках конкретного исторического периода. Например, для *классицизма* это концепция разумного человека, живущего в абсолютистском государстве; для *сентиментализма* – концепция чувствительного человека, чьи жизненные впечатления ограничены идиллической средой (семья, друзья, природа); для *романтизма* – концепция личности, ощутившей себя неповторимой индивидуальностью в несовершенном мире.

Категория литературного направления позволяет делать широкие и обоснованные сравнительно-исторические обобщения, выявлять в культуре разных народов единые парадигмы художественного развития, их смену и борьбу; сопоставлять направления в разных видах искусства.

Классицизм

Свое название направление получило от латинского слова *classicus* (образцовый, изучаемый в классе). Такие образцы были найдены в литературе Древней Греции и Рима. Это направление развивалось в Европе с конца 16 века и до начала 19 века. Его эпицентром стала Франция эпохи Людовика XIV.

Теоретической базой европейского классицизма стали эстетические воззрения Аристотеля и Горация, которые были адаптированы к новым условиям французскими писателями второй половины XVI – начала XVIII веков Франсуа Малербом (1555–1628) и особенно Никола Буало (1636–1711). Трактат в стихах Буало под названием «Поэтическое искусство» (1674 г.) стал манифестом европейского классицизма. Ведущим литературным родом классицизма стала драма (трагедия и комедия). Виднейшими представителями французского классицизма были П. Корнель, Ж. Расин, Ж.-Б. Мольер, Ж. Лафонтен, Ф. Вольтер. В России – В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков, М. Херасков.

Философское основание французского классицизма – доктрина физика и математика Рене Декарта (1596–1650), известная под названием *картезианство*. Для его картины мира был характерен дуализм, то есть противопоставление материи и духа, чувства и разума. Доминирующими признавались дух и разум, то есть рациональное начало в природе человека и в окружающей действительности. Это обусловило рационализм поэтики

европейского классицизма. В России, где классицизм возник позже, рационализм был дополнен философией сенсуализма.

Рационализм в искусстве выразился: 1) в утверждении идеала прекрасного, совпадающего с идеей гармонии целого и его частей; 2) представлении о вечности, неизменности прекрасного; 3) требовании ясности содержания и соответствия ему формы; 4) нормативности в представлении о творчестве, которое регулируется правилами, обязательными для выполнения; 5) в иерархичности жанровой системы.

Так, жанры подразделялись на высокие и низкие. К первым относились эпopeя (героическая поэма), трагедия, ода. Именно по отношению к ним правила были разработаны особенно детально. К низким жанрам относились комедия, басня, сатира. Русские теоретики классицизма выделяли «посредственные» (средние) жанры.

Искусству классицизма был свойствен гражданский пафос, вера в силу разума, чёткость и ясность моральных и эстетических оценок.

Характер в искусстве классицизма (прежде всего в драматических жанрах) был мало мотивирован условиями места и времени. Однако в русской комедии, у Д.И. Фонвизина, ясно намечается социальная типизация героев. В творческом отталкивании от классицизма создавали свои драматические произведения Грибоедов, Пушкин и Гоголь.

Сентиментализм

В XVIII веке в Европе появляется сентиментализм. Слово происходит от общего для английского и французского языков корня *sentiment* – чувство, чувствительный. Название направления исследователи связывают с романом английского писателя Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768). Стерн закрепляет за словом *sentimental* новое значение – не «разумный» и «здравомыслящий» (как раньше в английском языке), а «способный к сочувствию; к переживанию возвышенных и тонких эмоций».

Это направление было антитезой классицизму и его рационалистическому подходу к действительности и человеку. Главной его идейной чертой исследователи признают *культ сердца, жизни сердца*.

Сентиментализм возникает уже в эпоху Просвещения, для которого наряду с понятием *разум* значимым было понятие *естественность*. Очень много для популяризации *естественного* сделал Ж.-Ж. Руссо. «Естественное» – это то в человеке, его внутреннем мире, что идёт от природы, что от рождения заложено в человеке, его душе, сердце. Писатели-сентименталисты хотели верить, что это добро. Поэтому человеческие добродетели и добродетельные герои выдвигаются на первый план в сентименталистской литературе. Под добродетелями понимались любовь к Богу, стремление к счастью и общественному благу. Массонское понимание добродетелей, сильно повлиявшее на сентиментализм, включало в их число: трудолюбие, бережливость, искренность, справедливость, умеренность, целомудрие, скромность и др.

Неудивительно, что чувствительного и чувствующего (то есть естественного) человека сентименталисты находили не в высших слоях

общества, а в среде простых людей (мещан, крестьян), людей, замечательных именно своими простыми чувствами и добродетелями. Так в литературу входит тема «маленького человека», раскрываемая прежде всего в малых эпических формах, прежде всего в таких, как дневник, письмо, путешествие, повесть.

Сентименталисты как бы «заземляют» абстрактный идеал человеческого счастья, выдвинутый в высоких жанрах классицизма. Это счастье вполне земное, возможное в семье, взаимной любви, дружбе, в гармонии с природой и другими людьми. От социальных противоречий и их анализа сентиментализм уходит.

Первые элементы сентиментализма появляются в английской литературе конца 1720-х годов в жанре описательных дидактических поэм, посвящённых трудам и досугам на фоне сельской природы (жанр, восходящий к «Георгикам» римского поэта Вергилия). Такова поэма Джеймса Томсона «Времена года». К крупнейшим английским сентименталистам относятся Эдуард Юнг, Томас Грей, Сэмюэл Ричардсон, Лоренс Стерн, Джеймс Макферсон. Во Франции сентиментализм смыкается с идеями Руссо, с «руссоизмом». В Германии это творчество И. В. Гёте. В России сентиментализм нашёл наиболее яркое выражение в творчестве Н.М. Карамзина и А.Н. Радищева, сильно повлиял на Г.Р. Державина и В. А. Жуковского.

В теоретических манифестах европейский сентиментализм себя почти не проявил. Его поэтика обнаруживала себя непосредственно в художественных произведениях. Помимо названных эпических жанров, сентиментализм выразил себя в лирических жанрах элегии, дружеского послания, песни, романсе, идиллии, салонных мелочах (мадригал, надпись к портрету), а также в «слёзной драме».

Романтизм

На рубеже XVIII–XIX веков в европейской и американской культурах зарождается новое мироощущение. В Европе эпицентром его стала Германия. Немецкие философы и эстетика братья Фридрих и Август Шлегели ещё в 1798 году использовали слово «романтизм» для характеристики новых мироощущения и направления, а также ввели в эстетику оппозицию *романтизм/классицизм*. Эту оппозицию подхватила и сделала популярной в Европе начала XIX века французская писательница Жермена де Сталь, и в большей степени это противопоставление было значимо для французской и русской литератур. Сейчас под романтизмом принято понимать общеевропейское литературное направление первой половины XIX века.

Само слово *романтизм* известно с XVII века. Слово *романтический* восходит к словам *романс* (героическая песня в испанской литературе) и *роман* (произведение в стихах о подвигах рыцарей). Корень этих слов подчёркивает, что создавались романсы и романы на романских языках, а не на латинском языке. В XVIII веке «романтический» означает всё необычное, таинственное или же связанное со средневековой стариной. В России в таком значении это слово известно с 1780-х годов.

Общепризнано, что исторической почвой возникновения романтизма стала Великая Французская революция и её негативные последствия в жизни Европы. То есть романтическое мироощущение – кризисное, в его основе лежит разочарование в возможностях переустройства общества и изменения человеческой природы на разумных основаниях. Романтизм – это негативная диалектическая реакция на Просвещение и его буржуазные идеи, приведшая к рождению новых идей, новой картины мира. Эта картина мира в социологическом отношении антибуржуазная, хотя романтический герой является носителем ключевой ценности буржуазной цивилизации – индивидуализма.

Затем, эта картина мира – *историческая*. Романтики осознали зависимость личности и общества от истории. В литературу и в целом в познавательную деятельность европейца входит *историзм* – принцип, в соответствии с которым всё в мире, в том числе сам человек, признаётся *историчным*. Это означает, что любое явление уникально и развивается по собственным законам; оно в какой-то момент возникло, затем развивается и наконец исчезает. В ходе своего становления это явление испытывает воздействие со стороны других явлений и само влияет на них. В понимании законов истории романтики были идеалистами.

В лоне романтизма возникают и бурно развиваются исторические, в том числе фольклорные, жанры. Английский писатель Вальтер Скотт создаёт новый тип романа – исторический. В нём воссоздаются конкретно-исторические типы, обстоятельства, важным оказывается «местный колорит». К середине XIX века русская литература оказывается наводнена историческими романами и драмами.

При том, что романтики остро ощутили *историчность* окружающего их мира, им открылась его непознаваемая и потому пугающая глубина, бесконечность. Сам человек предстал для романтиков непостижимой тайной. Особым иррационализмом, мистицизмом, тяготением к потустороннему отличались немецкий и английский романтизм.

В основе романтического мироощущения и соответствующего художественного метода лежит *«романтическое двоемирие»* – ощущение глубокого разрыва между идеалом и действительностью. Для романтиков *идеал* – это нечто бесконечное, абсолютное, прекрасное, совершенное, при этом таинственное и часто непостижимое. «Это мистическое проявление нашего глубочайшего духа в образе, это выражение мирового духа, это очеловечивание божественного, одним словом: это предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом и есть романтическое», – писал в 1807 г. немецкий поэт Людвиг Уланд.

Романтическая концепция мира и человека

Действительность (реальный мир) представлялась романтикам низкой и преходящей; для мистически настроенных авторов (а их среди романтиков было большинство) земной мир представлялся лежащим во зле, объатым демоническими силами, и всем романтикам он казался несовершенным. Даже

если идеал воплощается в земные формы, то он перестаёт быть идеалом, он искажается, опошляется. Только в *искусстве*, в творимых художниками вымышленных мирах возможно преодоление разрыва идеала и действительности. В качестве *прекрасного* рассматривалось необычное, фантастическое. Поэтому бурное развитие в романтизме получают фантастические жанры. *Инобытие* интересовало романтиков во всех его формах: мир духов, мир прошлого и будущее, экзотические культуры (Америка, Восток) и т. п. Особенно любили романтики изображать средневековье.

В свою очередь Художнику, Поэту, которому единственно и доступен Идеал, созерцание Прекрасного, приписывались качества сверхчеловека, пророка, избранной личности. Противопоставление поэта толпе, героя – черни, индивидуума – обществу, не понимающему и преследующему его, – характерная черта романтической литературы.

Принципиальной для романтического типа конфликта, который находим во всех родах и жанрах, становится ситуация *отчуждения* – разрыва личности с обществом (разочарования, бегства, странничества, заключения и т. п.).

К 1820-м годам в европейском романтизме всё более усиливается трагедийное переживание жизни, выступают на первый план эсхатологические мотивы, мотивы богоборчества и богооставленности, мотивы безумия, несвободы, одиночества.

Новая *романтическая концепция человека* представляла его как существо, равновеликое большому миру (макрокосму), как микрокосм, как неповторимую индивидуальность. Особенно ценили романтики противоречивость в человеческом характере. Способом типизации романтического героя становится подчёркиванием в нём исключительности, необычности, непохожести на других. В романтических произведениях действуют исключительные герои в исключительных обстоятельствах. Эталонными можно считать героев английского поэта-романтика Байрона и героев его последователей и подражателей в других европейских и русской литературах. У нас это пушкинские Алеко и Онегин, лермонтовские Демон, Мцыри, Арбенин, Печорин. В этих персонажах заметно демоническое начало.

Сущностной стороной романтического мироощущения и художественного метода становится *субъективизм*. Не случайно так востребован в романтизме оказывается лирический род литературы. Лиризации подвергаются другие роды и многие нелирические жанры.

Человеку, живущему разумом (в классицизме) и контролируемым разумом чувствами (в сентиментализме), романтики противопоставили человека, живущего страстями, очень часто тёмными, стихийными, иррациональными.

Выдвинутая Шлегелем антитеза *классицизм vs. романтизм* применительно к творческим принципам понималась как противопоставление искусства нормативного и рационалистического (классицизм) искусству свободному, разрушающему все правила и предписания. Главное правило – отсутствие

всяких правил. Художник руководствуется в своей деятельности только своей свободной фантазией, Он – гений-творец, равновеликий Богу-творцу.

Романтики попытались разрушить жанровую систему классицизма и сентиментализма, хотя в основном сделали это только в теории. Скорее, это были эксперименты по смешению жанров и родов, реабилитация фольклорных жанров и гротеска, обращение к безобразному как предмету искусства. Высшим жанром (в теории) провозглашается роман, который должен и может объединить все формы словесного творчества (философии, критики, поэзии и прозы). Романтики тяготеют к свободным формам (помимо романа, это, например, фрагмент, отрывок, циклы).

Лекция № 11

Тема: Интертекстуальный метод изучения литературы

План

1. Интертекстуальность как выражение мироощущения человека эпохи постмодерна.

2. Интертекстуальность как межтекстовое взаимодействие в литературе. Примеры интертекстуального изучения литературы.

I. Термин «интертекстуальность» был введен в 1967 году теоретиком постструктурализма **Юлией Кристевой**.

В плане социокультурном концепция интертекстуальности была ответом на стремление послевоенного европейского сообщества к интеграции. В плане философско-психологическом этот термин выражал такую особенность сознания современного человека, как «расщепленность», стремление найти в себе *Другого*, выйти за рамки своего индивидуального сознания в мир уже созданных другими текстов. В плане научном эта концепция отразила претензии лингвистики подчинить себе другие дисциплины, и не только гуманитарные, и в частности предложить некий универсальный язык (метаязык) для интерпретации человеческой деятельности, то есть истории.

Кристева сформулировала концепцию интертекстуальности на основе переосмысления концепции «полифонического романа» и идеи «диалога», сформулированных **М.М. Бахтиным** в работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924). По мнению Бахтина, писатель находится в постоянном «диалоге» с другими авторами и их произведениями, а также «борется» с существующими литературными формами.

Создание языковых конструкций «текст в тексте» и «текст о тексте» связано с активной установкой автора на диалогичность, которая позволяет ему не ограничиваться лишь сферой своего субъективного, индивидуального сознания, а вводить в текст одновременно несколько субъектов высказывания, которые оказываются носителями разных художественных систем. Возникает то, что М.М. Бахтин назвал «полифонизмом» текста и определил как сопричастие в тексте нескольких «голосов».

Кристева восприняла идею «диалога» как диалог внутри литературы, между текстами. В соответствии с таким представлением едва ли не каждое слово отсылает к претекстам. «Всякое слово есть пересечение других слов».

Как текст (точнее, как знаковую систему) Кристева и другие постструктуралисты воспринимали также сознание человека и всё, что создано человеком, – искусство, культуру, историю. Всё может быть «прочитано» как текст – эта мысль привела к восприятию культуры как интертекста, как диалога множества «текстов». Текст получил как бы самостоятельное существование, а человек лишился качества его творца, Автора. Текст как бы сам, помимо человека, стал «прочитывать» историю, интерпретировать её.

Литературно-эстетическим источником концепции интертекстуальности было критическое осмысление постмодернизма как художественного течения второй половины XX века. Для его представителей было характерно «цитатное мышление», полное растворение в текстах культуры и в культуре как тексте.

Под «гипертекстом» (термин 1967 г.) стали понимать текст, фрагменты которого снабжены определённой системой выявленных связей с другими текстами и предлагают читателю различные «пути» прочтения. Появляются тексты, созданные по типу словарей, энциклопедий, строение которых можно обозначить как «На Ваше усмотрение». Читатель выбирает пути чтения текста. В результате текст приобретает черты повышенной условности, подчёркивается его игровой характер.

В 1968 году французский филолог **Ролан Барт** провозгласил «смерть автора» в статье с одноимённым названием. Вместе с писателем Барт «похоронил» читателя и индивидуальность произведения. Произведения как такового, в его целостности, по мнению Барта, нет, так как оно представляет собой игру цитат. Сознание читателя тоже цитатно, а значит, нестабильно и неопределённо. В процессе чтения все трое: автор, текст и читатель – превращаются в единое «бесконечное поле для игры письма».

Идею о том, что *мир есть текст*, довёл до предела французский постструктуралист **Жак Деррида**. Весь мир – это интертекст, в котором отдельные безликие тексты ссылаются друг на друга и на всё сразу.

Каноническую формулировку понятия «интертекст» дал Ролан Барт (1973): «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём 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. п. – все они поглощены текстом и перемешаны в нём, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек».

Иными словами, всё когда-то уже было сказано, а новое возможно только как результат смешения старых элементов, по принципу калейдоскопа.

По мысли Деррида, цитата есть не столько заимствование текстового фрагмента, сколько присвоение текстом стоящего за предтекстом образа мышления, традиции. По Барту, текст образуется из цитат без кавычек. Таким образом, «знание о предшествующих текстах является необходимым условием для восприятия нового текста» (У. Эко). Читатель, как считает тот же Эко, должен быть «интертекстуальной энциклопедией». Именно читатель, согласно постмодернизму, и является производителем смыслов (а не писатель, как традиционно считается).

У такого расширительного понимания интертекстуальности есть логическое ограничение. Раз в мире нет ничего нового и своего, то бессмысленным оказывается само общение людей и их творчество.

II. Интертекстуальность как межтекстовое взаимодействие в литературе

Общим для всех концепций интертекстуальности служит постулат, что всякий текст является реакцией на предшествующие тексты. Поясняя специфику межтекстовых отношений, Умберто Эко вводит понятие «интертекстуальный диалог», при котором «в данном тексте эхом отзываются предшествующие тексты». Модель текстового анализа, например по Барту, требует, чтобы мы представляли себе текст как переплетение разных голосов, многочисленных кодов.

Французский теоретик литературы **Жерар Женетт** в книге с говорящим названием «Палимпсесты» (1982) предложил пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов:

- 1) интертекстуальность как «соприсутствие» в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.);
- 2) паратекстуальность как отношение текста к своей части (заглавие, послесловие, эпиграф и т. д.);
- 3) метатекстуальность как соотношение текста со своими предтекстами (комментарий, критическая ссылка на них);
- 4) гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого;
- 5) архитекстуальность как жанровая связь текстов.

Текст трактуется Женеттом как палимпсест, то есть пишется он «поверх» других текстов, которые проступают сквозь его смысл.

В 1980-е годы немецкие исследователи (У. Бройх, М. Пфистер) противопоставили интертекстуальность как литературный приём, сознательно используемый писателями, постструктуралистскому её пониманию как фактору коллективного бессознательного, которое определяет творчество художника вне зависимости от его воли, желания и сознания. Они указали на конкретные формы литературной интертекстуальности, такие как заимствование, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, перевод, плагиат, аллюзия,

парафраза, подражание, пародия, инсценировка, экранизация, использование эпиграфов и др.

В современном отечественном литературоведении также принято узкое понимание интертекстуальности, восходящее к идеям М. Бахтина о «диалоге» в произведении «своего (авторского) слова» и «чужого (других авторов) слова».

В конкретных литературоведческих исследованиях интертекстуальный анализ предстаёт в самых разнообразных проявлениях, которые зависят от того, к какой эпохе (направлению, течению) в истории литературы принадлежит автор; в каком жанре создано исследуемое произведение; какой тип интертекстуальных связей интересует исследователя (см. типологию Женетта).

1. Например, можно изучать константные «претексты» в творчестве того или иного автора, то есть произведения или идеи других писателей, к которым он постоянно обращается (метатекстуальность, в терминологии Женетта). Наверное, самым константным претекстом для европейских и русских писателей на протяжении многих столетий являлась Библия.

Если говорить о писателях XVIII века, то для них «образцами», предметом подражания и цитирования являются античные и французские авторы (Анакреон, Пиндар, Гораций, Вергилий; Буало, Расин, Лафонтен, Вольтер, Руссо). В целом можно говорить об особом типе интертекстуальности применительно к русской словесности XVIII века – о «нормативной интертекстуальности», об осознанной ориентации на «чужое слово». Это «слово» – авторитетное, образцовое, и отношение к нему далеко от творческого.

В XIX веке число константных «претекстов», на которые ориентируется каждый конкретный автор, неизмеримо расширяется. Кроме того, появляется огромное количество «претекстов» единичных, с которыми автор полемизирует, пародирует, критически переосмысливает.

Например, В.А. Жуковский, с одной стороны, развивает традиции «нормативной интертекстуальности», а с другой – решительно их разрушает. Он прямо ориентируется на образцовые западноевропейские тексты и авторов в таких жанрах, как баллада, элегия, песня. Однако подход его творческий. В результате возникает такой феномен, как перевод-переложение, вольное подражание.

Для А.С. Пушкина-лирика «претекстом» становится вся русская поэзия XVIII века, в особенности на «архитекстуальном» (жанровом) уровне (жанр оды). Для раннего Пушкина значимы традиции «лёгкой поэзии», как французской (Э. Парни), так и русской (Дмитриев, Батюшков). В творчестве «южного периода» «претекст» – это Байрон, особенно созданный им тип романтической поэмы. В «Борисе Годунове» это Шекспир и жанр исторической хроники. В «Повестях Белкина» это разные типы новеллистического жанра. В «Капитанской дочке» это В. Скотт и созданный им тип исторического романа.

Для Н.В. Гоголя в качестве константных «претекстов» выступают украинский фольклор, апокрифы, жанры авантюрного романа, фантастической повести и водевиля.

Для Л.Н. Толстого всегда были значимы Жан Жак Руссо, Мопассан, Диккенс и Пушкин («Цыганы» и «Капитанская дочка»).

Для Ф.М. Достоевского – Гофман, Гёте, Гюго, Диккенс и Пушкин («Выстрел»).

2. В аспекте интертекстуальности можно изучать заголовочные комплексы литературных произведений: названия, эпиграфы. Название произведения может прямо отсылать к тому или иному автору, герою, традиции.

3. Как интертекстуально можно рассматривать имя литературного персонажа (Лиза, Татьяна, Анна, Евгений, Иван и т. д.).

4. Встречаются и уникальные приложения интертекстуального метода к литературному материалу. Например, М.Л. Гаспаров исследовал семантические ореолы стихотворных размеров. По мысли Гаспарова, когда какой-нибудь поэт берётся писать стихотворение каким-либо размером (например, 5-стопным хореем), он имеет дело с «памятью стихотворного метра», то есть со всеми влиятельными текстами, написанными этим размером, с их формальными и содержательными особенностями. Их поэту предстоит освоить, использовать, расширить, трансформировать и т. д.

В целом интертекстуальный подход, если не сводить его только к поиску непосредственных заимствований, цитат и аллюзий, открывает немало исследовательских перспектив. Среди них: сопоставление типологически сходных явлений (произведений одного жанра, например); выявление глубинной, архетипической подоплёки произведения (мифологической, психологической); описание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и с культурным контекстом; способы и формы обновления литературной традиции.

Лекция № 12

Тема: Циклизация в лирике

План

1. Цикл как диалектическое единство противоположностей.
2. Истоки лирической циклизации.

1. Цикл как диалектическое единство противоположностей

Для того, чтобы появился литературный цикл, необходимо как минимум два условия: 1) наличие группы произведений (хотя бы двух) одного автора; 2) особый род смысловой связи между ними, которая позволяет объединить их в контекст.

Эту связь, а значит, контекст может прямо обозначить сам автор, дав этим произведениям общее название и опубликовав их в таком виде несколько раз. В этом случае мы имеем дело с авторским циклом.

Существуют, особенно в доромантическую эпоху, и неавторские циклы; создателем контекстов в этом случае становится исследователь и/или читатель.

Циклы возможны во всех трёх родах литературы: в лирике, в драме, в эпосе. Нас будет интересовать лирический цикл и формы лирической циклизации.

Путь лирической циклизации пролегает через объединение отдельных произведений в *целостные контексты*. Лирический, или, шире, поэтический, контекст можно представить в виде разрастающейся цепочки, разновидностей этого контекста: слово – стих – строфа – стихотворение – микроцикл (стихотворная «дилогия» или «трилогия») – собственно цикл (стихотворный раздел) – книга стихов (стихотворный сборник).

Важнейшей категорией, характеризующей ту или иную разновидность контекста, является *целостность*. Целостность отдельного произведения, например стихотворения, входящего в цикл, и целостность цикла – разные вещи. Формы циклизации в лирике, как правило, возникают на основе уже готовых произведений. Поэтому целостность той или иной циклической формы вторична: она создается как бы на основе первичной целостности составляющих ее художественных произведений. «Извлекаемость» отдельного стихотворения из контекста цикла – не менее важный его признак, чем целостность или «неделимость». Циклическая форма в принципе обладает как «неслиянностью», так и «нераздельностью» целого и частей.

В цикле между отдельными его частями (текстами) устанавливаются внутренние смысловые связи, причём эти связи никогда не могут быть прослежены и исчерпаны до конца. Они представляют собой открытое множество и устанавливаются заново при каждом новом прочтении. При этом цикл, подобно произведению, имеет свою общую идею.

II. Истоки лирической циклизации.

Циклы как целостные художественные образования впервые появляются в европейской поэзии и у нас в эпоху романтизма. Однако само явление циклизации гораздо более раннее. Жанрово-тематические разделы стихотворений в сборниках и книгах стихов – проявление циклизации, существовавшее и до возникновения собственно циклов и не утратившее своего самостоятельного значения и позднее.

Уже у первого русского светского поэта – Симеона Полоцкого – встречаем сознательное стремление к объединению отдельных стихотворений в некое целое. Принципом объединения могла служить, например, тематика или религиозно-философское представление о человеке и мире.

В стихотворных книгах или отдельных томах собраний сочинений поэтов XVIII в. основными структурными единицами были жанрово-тематические разделы: оды, песни, элегии, послания, «разные стихотворения». Вопрос о циклизации стихотворений внутри жанрово-тематических разделов таких сборников пока ещё почти не исследован. Начинать такое исследование нужно со «Стихов на разные случаи» В. К. Тредиаковского, которые он приложил к своему переводу романа Поля Тальмана «Езда в остров любви» (1730).

Если говорить о поэтических сборниках второй половины XVIII в., то расположение стихотворений в них обусловлено соображениями самого разного порядка, причём не всегда уловимыми, например, темами, героями, эмоциями.

Если говорить о порядке стихотворений внутри жанрово-тематических разделов в сборниках или отдельных томах собрания сочинений, то, например, оды располагались в историко-хронологическом порядке. Как правило, раздел «Оды» начинался с од, посвящённых царствованию Петра I, и продолжался одами честь царей и полководцев в строгой исторической последовательности событий, но непременно вслед за эпохой Петра. В такой цепочке произведений одописец как бы утверждал преемственность «добрых дел» и «мудрости» русских царей.

Более свободный и творческий характер циклизации наблюдается в таких жанровых разделах, которые тяготеют к чисто лирическому способу воссоздания мира. Это, прежде всего, духовные оды и анакреонтические оды, а в целом – жанры, основанные на переложениях и подражаниях. Характерный пример – «Разговор с Анакреонтом» (1756–1761) М.В. Ломоносова. К концу XVIII – начала XIX вв. появятся т.н. «антологии» – сборники «во вкусе» древних авторов, подражания и переложения античных поэтов. Циклообразующим в них мог стать отдельный образ (например, образ венка), мотив, идея. Например, идея гармонии. несомненно, была связана с идеей гармонии. «Реконструированный» в сборнике поэта Нового времени «античный мир» представал как мир совершенный, как высшая ценность, которая становилась целью и идеалом для современного, несовершенного человека.

В поэтических сборниках и их разделах XVIII в. авторское «я» ещё не было скрепляющим и организующим центром. Эту роль выполняло в нем не индивидуальное «я» поэта, а условный, жанровый образ поэта, определяемый присущим этому жанру «репертуаром» тем и мотивов. Такой принцип циклизации можно назвать *репертуарным*. Произведения группировались рационалистически – по хронологии, по «герою», по мотиву. Отдельные стихотворения в контексте сборника XVIII в. не столько объединяются, сколько складываются, и не столько саморазвитием художественных образов, сколько логикой развития авторской мысли.

Качественное изменение форм художественной циклизации в русской лирике совершается на рубеже XVIII–XIX вв.

Одной из заметных тенденций лирики начала XIX века было раскрытие и утверждение «душевной жизни освобождающейся личности». Эта цель достигалась не только в особых жанрах (элегия, послание), но и путём циклизации. Рационалистические способы циклизации стали вытесняться нерационалистическими. Эстетике случайного и непреднамеренного соответствовали малые лирические жанры, не обременённые серьёзной мыслью. В самих названиях сборников вместо привычных «Стихотворений» и «Опытов» появляются, вслед за названиями сборников И.И. Дмитриева и Н.М. Карамзина, слова «Досуги» и «Безделки» и производные от них: «Бытие сердца моего» И.М. Долгорукова (1817); «Некоторые из забав отдохновения» Н.Н. Муравьева (1828); «Досуги моего уединения» И. Снегирева (1820); «Мои свободные минуты» Л.Я. Кричевского (1817).

В таких сборниках нередко отсутствуют определенные жанровые разделы. Песни и элегии чередуются с надписями и посланиями, басни – с эпитафиями. Лирические жанры перемешаны без всякой видимой связи. Какой-то внутренней цельный и постепенно разворачивающийся лирический сюжет или общую поэтическую мысль здесь найти сложно. Переливы настроения – вот чем характеризуется движение лирического сюжета сборников. Можно также сказать, что в этих сборниках изображается мир человеческих чувств в их обыденных проявлениях, вне теорий, правил, норм. Они кажутся хаотичными, но они и есть гармония и прекрасное, только не умогательные, а земные.

Итак, на рубеже XVIII–XIX вв. жанровая группировка лирических произведений в стихотворных сборниках начинает уступать место иным принципам циклизации. Среди них основное значение приобретает некое единство поэтической личности, ее душевной биографии.

Первым русским лирическим циклом исследователи считают «Подражания Корану» (1824) А.С. Пушкина, а первой русской книгой стихов – «Сумерки» (1842) Е.А. Боратынского.

Баратынский первым среди русских поэтов употребил эмоционально значимое заглавие. «Словом «Сумерки» поэт определил общую тональность книги. В образном строе отдельных стихотворений возникает целая парадигма значений, соотнесенная с семантикой заголовка, причём значений как прямых, так и переносных. В итоге образ «сумерек» начинает означать универсальные антиномии мира: свет и тьму, день и ночь, видимое и невидимое, уходящее и наступающее, а также переходное и незавершенное состояние мира.

В лирической циклизации «Сумерек» мы найдём множество сквозных образов, мотивов и лирических сюжетов. В одном только открывающем «Сумерки» стихотворении «Последний поэт» мы найдём «завязку» целого ряда мотивов и тем, получивших затем свое развитие в контексте всей поэтической книги Баратынского. Это и центральный для всей книги мотив «железного века», и связанное с ним духовное противостояние поэта и времени, рассудка и чувства, веры и неверия, движения и покоя, мгновения и вечности. «Сумерки», в сущности, знаменовали собой переход от одной эпохи культуры к другой: от Пушкина к послепушкинскому времени.

Начиная со второй половины XIX в., тенденция лирической циклизации в русской поэзии становится ведущей.

В лирических циклах 1850-х гг. заметно присутствие в них «романной» ситуации, связанной с появлением «героини». Таковы «панаевский» цикл Н.А. Некрасова, «денисьевский» цикл Ф.И. Тютчева, цикл «Борьба» А. Григорьева.

Дальнейшее циклообразование в пределах «большой лирической формы» (лирический цикл – книга стихов) было связано с поиском новых способов обобщения и концептуального построения «образа мира» в лирике.

РАЗДЕЛ II.
ПРАКТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ
Практическое занятие № 1

*Тема: Художественный мир лирического стихотворения
(имманентный анализ)*

Разделиться на две подгруппы (например, по алфавиту), каждая подгруппа анализирует по одному стихотворению.

На практическом иметь тексты обоих стихотворений!

Стихотворения для анализа:

1) И.Ф. Анненский. Сентябрь (1904).

2) И.А. Бродский. «Шум ливня воскрешает по углам...» (1963).

Законспектировать одну из статей М.Л. Гаспарова, посвящённую методике анализа художественного мира стихотворения (««Снова тучи надо мною...» Методика анализа»; «Фет безглагольный»; ««Антоний» Брюсова»).

Письменно в тетради: поэтапно описать, проанализировать и проинтерпретировать оба стихотворения.

Дополнительное задание: найти для каждого стихотворения *контекст*, вносящий в стихотворение новые (дополнительные) смыслы.

Практическое занятие № 2
*Тема: Художественный образ. Контекстуальный
анализ литературного произведения*

Произведения для анализа: стихотворение «Клеопатра» (1824, 1828); набросок повести «Мы проводили вечер на даче...» (1835); повесть «Египетские ночи» (1835) А. С. Пушкина.

План

1. Понятие художественного образа. Экспрессивность образа. Формы и способы выражения авторского отношения. Типология образов.

2. Понятие «художественный мир» (используйте материалы статьи М.Л. Гаспарова «Снова тучи надо мною...». Методика анализа»).

3. Причины интереса А. С. Пушкина к образу Клеопатры; «хронология» этого интереса; осуществлённые и неосуществлённые замыслы.

4. Художественный мир стихотворения А.С. Пушкина «Клеопатра»:

а) тематика, проблематика, конфликты, основные мотивы стихотворения. Докажите свою точку зрения, выделив соответствующие образы, повторы, события и т. д.;

б) основные образы-характеры, их структура; взаимоотношения между ними (по сюжету); отношение к ним автора;

в) предметный мир стихотворения; художественные детали, их назначение;

Пункты 4 а), б), в) – письменно в тетради

г) как вы считаете, завершено ли стихотворение «Клеопатра»? Мотивируйте свою точку зрения. Согласны ли вы с интерпретацией стихотворения, данной Ф. М. Достоевским?

5. Сравните два варианта стихотворения – 1824 года и 1828 года (вариант, включённый в повесть «Египетские ночи»). Что именно в образном мире произведения подверглось изменению? Как изменилось идейное содержание варианта 1828 года?

Пункт 5 – письменно в тетради

6. Что нового появляется в разработке сюжета о Клеопатре в поэме, которую пересказывает герой отрывка «Мы проводили вечер на даче...» Алексей Иваныч? Какое идейное звучание приобретает этот сюжет в контексте всего отрывка?

7. Повесть «Египетские ночи»: история создания, публикации и восприятия читателями; биографический контекст; место повести в творческой эволюции писателя.

8. Основная тематика и проблематика повести «Египетские ночи». Какое место в идейном замысле и сюжете повести занимает стихотворная импровизация о Клеопатре?

9. Какие новые смыслы вносит контекстный анализ в понимание стихотворения «Клеопатра»?

Научная литература

1.

1. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2004. С. 28–30, 37–43.

2. Гаспаров М. Л. «Снова тучи надо мною...». Методика анализа // Гаспаров М.Л. Избранные труды, том II. О стихах. М., 1997. С. 9–20.

3. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. М., 1975. С. 116–151.

4. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971; 1999. (Введение.)

5. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 120–123, 142–147, 190–195.

6. Паллиевский П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. М., 1962. С. 72–93.

7. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. М., 2002. (Глава IV. 2.)

8. Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252–257.

9. Эсалнек А. Я. Архетип // Введение в литературоведение: Литературное произведение. М., 1999. С. 30–37.

2.

1. Гофман М. Л. «Клеопатра» и «Египетские ночи». Неосуществленный замысел Пушкина // Современные записки. 1922. Кн. XIII. С. 169–190. – URL: <http://emigrantika.ru/news/301-bookv>

2. Непомнящий В. Условие Клеопатры. К творческой истории повести «Египетские ночи»: Пушкин и Мицкевич // Новый мир. 2005. № 9. – URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/9/ne12.html

3. Сидяков Л. С. К изучению "Египетских ночей" // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 173–182. – URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/im4/im4-173-.htm>

4. Темненко Г. М. Стихотворение Ахматовой «Клеопатра» в свете интертекстуального и имманентного анализа. – URL: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=257>

5. Шилова Н. Л. Достоевский и проблема интерпретации "Египетских ночей" Пушкина. – URL: <http://philolog.petrso.ru/filolog/konf/2001/25-shilova.htm>

Законспектировать по одному источнику из каждого раздела!

Практическое занятие № 3

Тема: Образная система эпического произведения. Типы образов.

Образ-характер. Структура художественного образа

Произведение для анализа: рассказ И.С. Тургенева «Свидание» (из цикла «Записки охотника»).

План

1. Типология образов. Образ-характер. Структура художественного образа.

2. Образ природы в рассказе. Из каких составляющих он складывается (индивидуализированные образы деревьев, цветопись, звукопись, авторское отношение и др.). В чём смысл сопоставления берёзы и осины? Докажите, что образ природы в рассказе дан в динамике. Каковы его функции в сюжете и композиции рассказа?

Вопрос 2 – письменно в тетради

3. Образ Акулины, его структура: первое появление, портрет, детали, жесты, поведение, прямые и косвенные авторские характеристики, диалоги (реплики), манера разговаривать, интонации и др. В чём состоит своеобразие тургеневского психологизма в создании образа Акулины?

Вопрос 3 – письменно в тетради

4. Образ Виктора Александрыча, его структура (см. п. 3). Какие специфические приёмы характеристики образа камердинера использует Тургенев? Какими средствами раскрывается внутренний мир Виктора Александрыча?

Вопрос 4 – письменно в тетради

5. Какими приёмами Тургенев сопоставляет и противопоставляет героев рассказа? В чём смысл их противопоставления?

6. Образ рассказчика. В чём своеобразие его «точки зрения» в тексте (положения в пространстве)? присутствия в сюжете? Как и в чём проявляет себя отношение рассказчика к Акулине и Виктору Александрычу?

7. Охарактеризуйте образный мир рассказа «Свидание» как систему. Найдите в рассказе образы-символы, раскройте их значения. Название рассказа как образ.

8. Дайте общую интерпретацию рассказа сквозь призму его образной системы.

Научная литература

1.

10. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М., 2004. С. 182–216 («Время и пространство», «Персонаж»), 236–299 («Психологизм», «Портрет», «Пейзаж», «Вещь», «Деталь»).

11. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–236, 373–384, 391–402, 406.

12. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971; 1999. (Введение.)

13. Паллиевский П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. М., 1962. С. 72–93.

14. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. (См. соответствующие словарные статьи.)

15. Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252–257.

16. Эсалнек А. Я. Архетип // Введение в литературоведение: Литературное произведение. М., 1999. С. 30–37.

2.

1. Бялый Г. Русский реализм. От Тургенева к Чехову: Монография. Л., 1990 (Гл. II–III).

2. Лебедев Ю. Тургенев. М., 1990. (ЖЗЛ) Гл. «Россия живая и мертвая в «Записках охотника».

3. Лебедев Ю.В. В середине века: Историко-литературные очерки. М., 1988.

4. Муратов Б. Тургенев-новеллист. Л., 1985 (гл. «Новые «Записки охотника»).

5. Петров С. И.С. Тургенев. Творческий путь М., 1968 (гл. «Записки охотника»).

6. Иные работы по «Запискам охотника».

Законспектировать по одному источнику из каждого раздела!

Практическое занятие № 4

Тема: Идейное содержание, образность и композиция лирического произведения

Произведение для анализа: стихотворение А.С. Пушкина «Осень (Отрывок)» (1833).

Произведение для сопоставления: «Евгению. Жизнь Званская» (1807) Г.Р. Державина.

План

1. Проанализируйте заголовочный комплекс стихотворения (название, подзаголовок, эпиграф).

2. Времена года в стихотворении. Какими художественными средствами создаётся образ каждого сезона? Какова идейно-художественная доминанта

каждого сезона? С чем связано столь разное отношение Пушкина ко временам года?

3. Построфный анализ образа осени – письменно в тетради.

4. Природа и Человек (Автор) в стихотворении: смысл их сопоставления и противопоставления.

5. Тема творчества в «Осени» и художественные средства её воплощения. Какова логика появления этой темы в стихотворении о природе? Каков смысл финала «Осени» (строфа XII)? – Письменно в тетради

6. Пушкин и Державин: какие державинские традиции («Евгению. Жизнь званская») развивает в «Осени» Пушкин?

Научная литература

Конспект одной работы на выбор

1. А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь / Под ред. В.И. Коровина. М.: Просвещение, 1999.

2. Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.- Л., 1970.

3. Измайлов Н.В. Осень (Отрывок) // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974. С. 222–254.

4. Чумаков Ю. Осень // Пушкин в школе. Пособие для учителей... / Сост. В.Я. Коровина. М.: РОСТ, 1999. С. 66–72.

5. Иные источники.

Практическое занятие № 5

Тема: Сюжетно-композиционный анализ лирического произведения

Материал для анализа: стихотворение И.А. Бродского «Шесть лет спустя» (1968).

План

1. В чём заключается специфика развёртывания сюжета в произведениях лирического рода литературы?

2. Название и тематика стихотворения Бродского. Конкретизируйте тему (темы) каждой строфы. Выделите, если это возможно, ключевые образы каждой строфы. Складываются ли они в особый сюжет?

3. Что именно становится сюжетом стихотворения «Шесть лет спустя»? Какие реальные (эмпирические) факты жизни героев попали в фокус зрения автора-рассказчика? Как они распределены по строфам? – Письменно в тетради

4. «Так долго вместе прожили...» как лейтмотив стихотворения. Как меняется его смысл от строфы к строфе? Сквозные образы стихотворения; составляют ли они свой сюжет?

5. Найдите строфы с одинаковой и разной рифмовкой. Связана ли смена рифмовки с развитием сюжета стихотворения?

6. Перескажите ту «историю», о которой поведал читателю автор. – Письменно в тетради.

Практическое занятие 6

Тема: Образный мир рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой»

План

1. Понятия «образ» и «образный (предметный) мир» в теоретико-литературном освещении. (Используйте в ходе анализа рассказа какие-либо классификации/типологии художественных образов.)

2. Определите тематику и проблематику рассказа.

3. **Образ пространства.**

А) **Образ «географического» пространства, «места действия».** Где происходит действие рассказа: какова последовательность и «логика» смены «мест действия»? Из каких деталей складываются образы описываемых городов? какие из этих деталей являются ключевыми для каждого города? какие могут быть названы символическими? Мотивируйте. Что (какой смысл) стоит за образом каждого города?

Б) **Открытые и закрытые пространства** в рассказе.

- **Образ природы/пейзаж.** Из каких локальных образов он складывается? В каких главах образ природы развёрнут? представлен минимально? почему? Какие функции выполняет и носителем каких смыслов является в каждом конкретном случае? Как ведут себя главные герои в мире природы?

- **Интерьер.** Образы всех домов/комнат в рассказе, детализация этих образов (детали разных типов), их функции. Как ведут себя главные герои в «культурном» пространстве (клуб, театр), в доме/квартире/комнате?

4. **Образ времени.** Из каких локальных образов он складывается? Какой временной промежуток охвачен в каждой главе? Образ времён года; можно ли их соотнести с «этапами» отношений героев? Чем «заполнено» время (= жизнь) главных героев? Размышления героев и автора о Времени.

5. *Что* в героях, их жизни Чехов предпочитает описывать/осмыслять посредством пространственных и/или временных образов? Имеют ли какие-то выделенные вами типы/образы пространства и времени аксиологическое (ценностное) измерение?

6. **Образ Гурова.** Как он выстроен (по главам): портретные характеристики + реплики, монологи, детали + авторские оценки/характеристики. Меняется ли Гуров?

7. **Образ Анны Сергеевны:** все её появления в мире рассказа + реплики + монологи + ключевые детали + авторские оценки/характеристики. Портрет: как он строится Чеховым? Меняется ли Анна Сергеевна внешне, внутренне? Её образ как заглавный в рассказе.

8. **Образ собачки:** где и сколько раз появляется? К миру природы или к миру людей относится этот образ? Функции образа.

9. **Персонажи второго плана:** жена и дети Гурова, муж Анны Сергеевны. Структура образов. Их функции в рассказе.

10. К каким возможным смыслам рассказа «о курортном романе» ведёт анализ его образного мира?

Минимальное рекомендуемое количество **обязательных письменных заданий** (пунктов плана) – 3. Больше количество всячески приветствуется.

Научная литература

1. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. – М., 2004. – Ч. 2.3.

2. Роднянская И. Б. Образ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., 2003. – Стлб. 669–674.

3. Чернец Л. В., Исакова И. Н. Теория литературы: Анализ художественного произведения // Сайт «Лингвокультурологический тезаурус «Гуманитарная Россия». – URL: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/3/content.php> (Разделы «Художественный образ», «Предметный мир», «Портрет», «Пейзаж», «Интерьер», «Деталь и образ», «Символика детали» и др.).

4. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. – СПб., 2004. – Ч. 1.4, 2.5.

5. Работы чеховедов. Конспект одного источника!

Практическое занятие № 7

Тема: Рассказ И. С. Тургенева «Уездный лекарь»:

«медленное чтение»

План

1. **Название рассказа**; на какие темы оно ориентирует читателя? Каков комплекс актуальных для рассказа тем (см. типологию тем В. Хализева)?

2. Выделите все значимые **сцены** рассказа, озаглавьте их – письменно в тетради. Что (темы, проблемы и пр.) в описанной Тургеневым истории акцентирует **композиция рассказа**?

3. **Образы времени и пространства** в рассказе. Когда и где происходят события рассказа? событие рассказывания? Какое значение это имеет для понимания описанной ситуации?

4. **Образ природы**. Найти все упоминания о погоде, о том, что происходит в природе во время описываемых событий. Какова их сюжетно-содержательная функция?

5. **Любовный сюжет**. Проследите, как возникают и развиваются (через какие этапы проходят) и чем завершаются отношения между героями; какими мотивами окружён любовный сюжет? – письменно в тетради.

6. **Образ Трифона Ивановича**:

а) Имя героя. Святой великомученик Трифон и его житие; мотивы этого жития в рассказе Тургенева.

б) «Внешнее» в структуре образа Трифона Ивановича (портрет, манера говорить, привычки и пр.). Каким герой предстаёт с этой, «внешней» стороны?

в) Найдите эпизоды самооценки героя, в какие моменты развития сюжета они появляются? Как аттестует себя Трифон Иванович? Как это характеризует его?

г) «Рассказывание» героем произошедшей с ним «истории». Найдите все места в тексте, где Трифон Иванович осознаёт себя «рассказчиком». Что, с его точки зрения, является самым важным в рассказанной им истории? О чём эта

«история», с позиции рассказчика? Судьба Трифона Ивановича после «истории», в настоящем «рассказывания».

д) Обозначьте комплекс основных мотивов (микротем), связанных с образом Трифона Ивановича (например, деньги, корысть, профессия, азартная игра, сумасшествие, любовь, женитьба и пр.). Какие из них (как жизненные ценности, установки) определяют героя Тургенева как некий человеческий, а также литературный «тип», а какие характеризуют его как индивидуальность, личность? Какие из этих ценностных и жизненных установок могут быть отнесены к устоявшемуся, неизменному «ядру» личности героя, а какие оказываются ситуативными, неожиданными для него самого?

пункты г) и д) – письменно в тетради

д) В чем своеобразие постановки темы «маленького человека» в рассказе?

7. Образ Александры Андреевны.

а) Социальное и индивидуально-личностное, типичное и исключительное в образе.

б) Обозначьте комплекс всех мотивов (микротем), связанных с образом Александры Андреевны.

в) Поведение Александры Андреевны (её «история любви»): чем оно обусловлено?

г) С какими героинями русской и зарубежной литературы можно сопоставить тургеневскую героиню? Мотивируйте свой ответ.

1. Назовите (опишите) все те собственные читательские открытия, которые были сделаны вами в процессе «медленного чтения» рассказа.

Литература

1. Работы тургеноведов, посвящённые рассказу «Уездный лекарь» и циклу «Записки охотника».

2. Теоретико-литературные работы, посвящённые хронотопу, мотивному анализу, интертекстуальному анализу, «медленному чтению» (close reading).

Законспектировать одну работу.

Практическое занятие № 8

Тема: Цикл Б. А. Ручьёва «Красное солнышко»:

мотивный и интертекстуальный анализ

План

1. Опираясь на литературоведческие словари и научные работы, дайте письменно определения следующим понятиям: 1) «цикл (циклизация) в литературе»; 2) «мотив» и «лейтмотив»; 3) «интертекст»; 4) «лирический герой».

2. История создания цикла «Красное солнышко», его биографическая основа.

3. Название цикла и его образно-тематические воплощения в стихотворениях; символика названия цикла – письменно в тетради.

4. Определите основную тему (темы) каждого из девяти стихотворений цикла – письменно в тетради. Затем прочитайте цикл «Красное солнышко» как

единый «текст» («интертекст») со своим сюжетом (сюжетными линиями), конфликтом и действующими лицами. Какие из выделенных вами тем оказались лейтмотивами этого интертекста?

5. Выделите главные, смыслообразующие лейтмотивы в цикле «Красное солнышко» (например: несвобода, холод, труд, солнце, любовь, родина и др.). Проанализируйте письменно один из лейтмотивов (в каких образах, в том числе архетипических, мифопоэтических и символических, он представлен в разных стихотворениях? какие смыслы с ним связаны? выстраивается ли он в лирический сюжет?).

6. Какие события и с кем происходят в художественном мире цикла «Красное солнышко»? Сколько персонажей и сюжетных линий вы бы выделили в цикле? Проанализируйте письменно одну из таких сюжетных линий, выделяя соответствующие (традиционные) элементы сюжета.

7. Можно ли говорить о каких-либо идеалах, к которым стремится лирический герой Бориса Ручьёва? Об «открытиях», которые он сделал, находясь в ГУЛАГе? Об «уроках», которые извлёк из случившегося с ним?

Всем иметь тексты стихотворений на занятии!

Научная литература

1. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999.

2. Гальцева Л. П. «Жизнь идет, как на архипелаге...» (каторга и ссылка в жизни и творчестве Б. Ручьева) [Неизданная статья] // Режим доступа: www.lib.csu.ru/vch/2/2004_01/001.pdf

3. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994.

4. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

5. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.

6. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. М., 1997.

7. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

8. Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004.

РАЗДЕЛ III.

ТЕМЫ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ПЕРВОГО КУРСА

1. Тема/проблема любви и её решение в эпическом произведении.

Одно произведение на выбор: 1) «Петр Петрович Каратаев» (из «Записок охотника») И.С. Тургенева; 2) «Три года» А.П. Чехова; 3) «Крейцера соната» Л.Н. Толстого; 4) «Маленький роман» И.А. Бунина.

2. Тема/проблема любви и её решение в драматическом произведении.

Одно произведение на выбор: 1) «Таланты и поклонники» А.Н. Островского; 2) «Снимается кино» Э. Радзинского; 3) «Монолог о браке» Э. Радзинского.

3. Тема/проблема любви и её решение в лирическом цикле (На материале цикла Б.А. Ручьёва «Красное солнышко»).

4. Образная система эпического произведения.

Одно произведение на выбор: 1) «Три года» А.П. Чехова; 2) «Казачьи» Л.Н. Толстого; 3) «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого.

5. Образная система драматического произведения.

Одно произведение на выбор: 1) «Нахлебник» И.С. Тургенева; 2) «Бешеные деньги» А.Н. Островского; 3) «Снимается кино» Э. Радзинского.

6. Образ Марины Мнишек в лирическом цикле М.И. Цветаевой «Марина» (1921).

7. Характеристика образа главного героя (героини) эпического произведения.

Одно произведение на выбор: 1) «Конец Чертопханова» (из «Записок охотника») И.С. Тургенева; 2) «Вешние воды» И.С. Тургенева; 3) «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого

8. Характеристика образа главного героя (героини) драматического произведения.

Одно произведение на выбор: 1) «Волки и овцы» А.Н. Островского; 2) «Сердце не камень» А.Н. Островского; 3) «Продолжение Дон Жуана» Э. Радзинского.

9. Эпический сюжет и его анализ.

Одно произведение на выбор: 1) «Вешние воды» И.С. Тургенева; 2) «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого; 3) «Иностранка» С. Довлатова.

10. Драматический сюжет и его анализ.

Одно произведение на выбор: 1) «Нахлебник» И.С. Тургенева; 2) «Волки и овцы» А.Н. Островского; 3) «104 страницы про любовь» Э. Радзинского.

11. Лирический сюжет и его анализ.

Перечисленные произведения одного из указанных авторов на выбор:

1) А.А. Фет: «Как беден наш язык: хочу – и не могу!..», «Как трудно повторять живую красоту...», «Как ярко полная луна...»; 2) А.Н. Апухтин: «Письмо» («Увидя почерк мой, Вы, верно, удивитесь...») и «Ответ на письмо» («Увидя почерк мой, Вы, верно, удивитесь...»); 3) И.А. Бродский: «Бабочка».

12. Анализ композиции эпического произведения.

Одно произведение на выбор: 1) «Вешние воды» И.С. Тургенева; 2) «Хаджи-Мурат» Л.Н. Толстого; 3) «Иностранка» С. Довлатова.

13. Анализ композиции драматического произведения.

Одно произведение на выбор: 1) «Нахлебник» И.С. Тургенева; 2) «Волки и овцы» А.Н. Островского; 3) «104 страницы про любовь» Э. Радзинского.

14. Анализ композиции лирического произведения.

Все перечисленные произведения одного из указанных авторов на выбор:

1) А.А. Фет: «У камина», «Буря на небе вечернем...», «Жду я, тревогой объят...»; 2) А.Н. Апухтин: «Письмо» («Увидя почерк мой, Вы, верно, удивитесь...») и «Ответ на письмо» («Увидя почерк мой, Вы, верно, удивитесь...»); 3) И.А. Бродский: «Бабочка».

15. Речевая характеристика героя эпического произведения (1-3 персонажа эпического произведения русского писателя XIX–XX вв.).

Одно произведение на выбор: 1) «Петр Петрович Каратаев» (из «Записок охотника») И.С. Тургенева; 2) «Три года» А.П. Чехова; 3) «Иностранка» С. Довлатова.

16. Речевая характеристика героя драматического произведения (1-3 персонажа драматического произведения русского писателя XIX–XX вв.).

Одно произведение на выбор: 1) «Нахлебник» И.С. Тургенева; 2) «Бешеные деньги» А.Н. Островского; 3) «Снимается кино» Э. Радзинского.

17. Специфика стихотворной речи (разные аспекты на материале стихотворений русских поэтов XIX–XX вв.).

Все перечисленные произведения одного из указанных авторов на выбор:

1) А.А. Фет: «У камина», «Буря на небе вечернем...», «Жду я, тревогой объят...»; 2) А.Н. Апухтин: «Письмо» («Увидя почерк мой, Вы, верно, удивитесь...») и «Ответ на письмо» («Увидя почерк мой, Вы, верно, удивитесь...»); 3) цикл М.И. Цветаевой «Марина».

Комментарии/указания к написанию контрольной работы

(придерживайтесь описанной ниже последовательности действий)

1. При выборе темы контрольной работы руководствуйтесь своими предпочтениями: а) рода и жанра произведения, б) автора, в) периода литературы.
2. Прочитайте 2-3 теоретико-литературных источника, относящихся к вашей теме (соответствующему аспекту содержания и формы художественного произведения). Уясните, что предполагает данный вид анализа. Внесите данные источники в Список использованной литературы, описывая их в соответствии с ГОСТом.
3. Затем желательно прочитать 2-3 образца анализа того же типа любого произведения любого автора (можно скачать из сети Интернет).
4. После этого прочитайте выбранное для анализа произведение под нужным теоретическим ракурсом. Фиксируйте все требуемые выбранным вами видом анализа детали с указанием страниц из текста. Делайте выписки.
5. Сформулируйте 2-3 задачи, которые вы будете решать в ходе анализа.
6. Напишите черновик работы.
7. Прочитайте историко-литературные работы, относящиеся к творчеству избранного вами автора. Внесите их в Список использованной литературы. Дополните вашу работу необходимыми новыми сведениями, не забывая а) что пишете вы теоретико-литературную работу, б) ссылаться на используемую научную литературу.
8. Напишите чистовик контрольной работы. Проверьте его на предмет ошибок и на соответствие нижеуказанным требованиям.

Обязательные требования к оформлению и содержанию контрольной работы

1. Работа должна быть распечатана на принтере на бумаге формата А 4, положена в один файл или в папку с файлами.
2. Работе должен предшествовать титульный лист с указанием названия и автора работы, места и года выполнения, отделения, кафедры, курса, названия дисциплины, ФИО преподавателя.
3. Объем контрольной работы, включая титульный лист и список литературы, должен составлять не менее 10 страниц через 1,5 интервала. Шрифт Times New Roman, 14 кегль. Выравнивание по ширине, все поля – 2 см, абзац – 1 см. Страницы должны быть автоматически пронумерованы, на титуле номер страницы не ставится.
4. Работа должна завершаться **Списком использованной литературы** не менее чем из 5 научных работ (академические и вузовские учебники, учебные пособия, монографии, научные статьи, вступительные статьи; Интернет-публикации допускаются только авторские! Никаких безымянных рефератов, сочинений, википедий и пр.!) + описание издания того художественного произведения, которому посвящена контрольная работа. Библиографическое оформление списка должно соответствовать ГОСТу 7.1-2003.

5. Содержание работы должно соответствовать её теме. Возможно наличие Плана работы, отражающего ваш научный поиск. В начале работы следует продублировать её название с титула, затем поставить перед собой и сформулировать цели (задачи). В ходе исследования нужно обязательно использовать теоретический материал (с ссылками) по выбранной вами теоретико-литературной теме. В конце работы должны быть подведены итоги исследования.

6. Все цитаты из художественных произведений и научной литературы должны быть взяты в кавычки и снабжены ссылками на соответствующий, т.е. указанный в Списке литературы, источник (тип ссылки может быть любой: постраничная, сквозная, в конце документа и т. д.). Объём цитат не должен превышать половины общего объёма контрольной работы.

7. Работы, выполненные с отступлениями от данных требований, будут возвращены для доработки.

8. Контрольная работа должна поступить в МГТУ на кафедру литературы не позднее, чем за две недели до начала сессии.

9. Все работы проверяются на антиплагиат!

10. Отсутствие контрольной работы влечет за собой недопуск к экзамену/зачёту по дисциплине.

РАЗДЕЛ IV. ГЛОССАРИЙ

«АРЗАМАС» – кружок русских писателей–карамзинистов, существовавший в Санкт–Петербурге в 1815–1818 гг. (К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский, В.Л. Пушкин, молодой А.С. Пушкин и др.). Арзамасцы выступали за так называемое «очищение языка» (путем введения в русский язык различных слов и оборотов из западно–европейских языков), «легкость слога», отстаивали принципы сентиментализма и романтизма. Им противостояло общество «Беседа любителей русского слова» (А.С. Шишков, С.А. Шихматов, А.С. Грибоедов, В.К. Кюхельбекер и др.), отстаивавшее (порою несколько прямолинейно) национальную самобытность русской литературы, выступавшее за «трудный» слог, за яркий усложненный метафоризм в поэзии.

«БЕСЕДА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКОГО СЛОВА» – русское литературное общество 1800– 1810–х годов (А.С. Шишков, П.Р. Державин, С.А. Ширинский–Шихматов, А.С. Хвостов, Д.И. Хвостов, А.А. Шаховской, А.С. Грибоедов, В.К. Кюхельбекер и др.). Иногда истолковывается как объединение первого поколения русских славянофилов. В 1800–е годы «Беседа» выдвигала в качестве крупнейших современных русских поэтов С.С. Боброва и С.А. Шихматова. Впоследствии «Беседа» активно–полемизировала по вопросам литературно–художественной стилистики с карамзинистами, объединившимися в группу «Арзамас», упрекая их, в частности, в «порче» языка русской поэзии неумеренными заимствованиями из западно–европейских языковых ресурсов. Поэты «Беседы» считали образно–ассоциативную усложненность произведения («трудный» слог) необходимым условием постановки и разрешения в поэзии сложных тем, стремились к художественному освоению архаических и устно–разговорных пластов родного языка. После смерти Боброва и ухода в монастырь Шихматова «Беседа» оказалась в заведомо проигрышной позиции в отношении «Арзамаса», где, напротив, вызревал литературный гений (А.С. Пушкин).

«БРОДЯЧИХ СЮЖЕТОВ» ТЕОРИЯ – то же, что миграционная теория или теория заимствования. Объясняет сходство мотивов и сюжетов фольклора и литературы у разных народов их хождением, миграционным перемещением из одной страны в другие. Была распространена во 2–й половине XIX в. (Т. Бенфей в Германии, В.Ф. Миллер, В.В. Стасов в России). Позже постепенно стало ясно, что в рамках данной теории не могут быть объяснены многие реальные факты. Своего рода противоположностью ей была теория *«самозарождения сюжетов»*.

«ЛЮБОМУДРЫ» – участники философского и литературного кружка «Общество любомудрия», который существовал в Москве в 1823–1825 гг. К их числу принадлежали В.Ф. Одоевский, Д.В. Веневитинов, И.В. Киреевский, А.И. Кошелев, С.П. Шевырев и др. Любомудры издали четыре выпуска альманаха «Мнемозина» (1824–1825). Их литературным произведениям свойственны философские мотивы, преломляющие интерес любомудров к творчеству ряда

философов (И. Канта, И.Г. Фихте, Л. Окена, Ф.В. Шеллинга и др.), стремление к «поэзии мысли».

«НАРОДНАЯ РАСПРАВА» – тайная организация С.Г. Нечаева, действовавшая в 1869 г. в Москве и Петербурге, ставя целью подготовку крестьянской революции. Убийство нечаевцами по подозрению в измене одного из членов организации получило художественное преломление в сюжете «Бесов» Ф.М. Достоевского.

«СЪЕЗЖАЯ» – в России XIX в. бытовое название городских полицейских участков, шедшее от существовавших в XVII в. «съезжих изб» – воеводских канцелярий.

«ХОЖДЕНИЕ В НАРОД» – массовое в основном стихийное движение образованной молодежи в деревню с просветительскими и политико–пропагандистскими целями. Оно началось весной 1873 г. и достигло апогея весной и летом 1874 г., охватив 37 губерний России. Пропаганда социалистических идей почти повсеместно потерпела неудачу, а наивные попытки подстрекать крестьян на восстания заканчивались арестами (к концу 1874 г. арестовано было несколько тысяч человек, впоследствии из их числа осуждено 193 человека).

1) Жанр словесного творчества, синтетически объединяющий художественное начало с философским или философско–публицистическим (существует и как форма чисто философского научного рассуждения – например, таковы диалоги Платона). Диалог изображает разговор двух или нескольких персонажей, содержащий определенное смысловое развитие произведения. Редкий интересный пример систематического введения настоящих философских диалогов платонического типа в *художественное* произведение – «Русские ночи» князя В.Ф. Одоевского.

1) Третий член гегелевской диалектической триады *родов* литературы: эпос – лирика – драма (тезис – антитезис – синтез). Литературный род, в силу своего синтетизма принадлежащий одновременно и театральному искусству и литературе. В драме, как правило, отсутствует повествовательное начало (в редких случаях оно вводится чисто экспериментально как своеобразная дополнительная аранжировка действия). Действие, составляющее основу драмы, разделяется на сценические эпизоды, представляющие собой цепь высказываний (диалогов и монологов) и поступков персонажей. Драма ориентирована на устную речь с ее специфическими экстралингвистическими и зрелищно–семантическими средствами (жесты, мимика, позы, движение по сцене). На сюжетно–текстовое построение драмы влияют требования театральной техники и пространственно–временные факторы. Текст драмы согласуется также с возможностями сценического времени, пространства и театральной техники (с построением мизансцен). Основные жанры драмы: трагедия, комедия, драма (как жанр), трагикомедия. Главные представители драматического искусства в России – А.П. Сумароков, Д.И. Фонвизин, И.А. Крылов, А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.Н. Островский, А.П. Чехов, М. Горький, М.И. Булгаков, А.В. Вампилов и др.

2) Доминантная словесно–текстовая форма в жанре драмы, а также одна из речевых форм, присущих прозаическому творчеству и некоторым стихотворным произведениям (особенно эпическим).

2) Особый жанр драматургии начинается с эпохи Просвещения (Д. Дидро, Г.Э. Лессинг). В отличие от жанра *трагедии* изображает преимущественно психологию и перипетии жизни рядовой человеческой личности в ее многообразных отношениях с обществом, порою остроконфликтных, но не безысходных. Абсолютной границы между драмой и трагедией нет. Так, исторической драме свойственно трагическое начало, некоторые персонажи гибнут и в бытовой драме («На дне» М. Горького).

АБЕРРАЦИЯ (латинск. *aberratio* – уклонение) – искаженное вое приятие.

АВТОР – 1) создатель литературного произведения, организующий его структуру 2) автор-творец, который внеположен своему произведению (идея «вне- находимости» автора М.Бахтина) 3) автор-повествователь косвенно присутствующий «внутри» произведения.

АДЪЮНКТ (от лат. *adjunctus*– присоединенный), в России XIX в. – помощник университетского профессора, его стажер.

АКАФИСТ (позднегреческ. *akathistos*, от а – отрицательная при ставка и греческ. *kathizo* – сажусь) – православно–христианское хвалебное церковное песнопение. Исполняется верующими стоя, отсюда внутренняя форма названия.

АКРОСТИХ (греческ. *akrostichis*, буквально – краестишие) – стихотворение, основанное на приеме построения текста так, чтобы начальные буквы стихотворных строк образовали осмысленное слово или фразу. Так, первые буквы строк 100–го псалма в стихотворном переложении А.П. Сумарокова составляют «Екатерина Великая».

АКСИОЛОГИЗАЦИЯ – тенденция усиления ценностного содержания фундаментальных наук (этика науки).

АКСИОЛОГИЯ – учение о природе ценностного отношения человека к миру.

АКЦЕНТНЫЙ СТИХ (тонический стих) – стих с одинаковым (или i основным однообразно урегулированным) количеством ударений в строке (при произвольном количестве безударных слогов между ними). Издавна встречается в русском фольклоре. В русской книжно–литературной поэзии опробован Г.Р. Державиным (в драматических произведениях), hi был надолго забыт и заново «открыт» поэзией начала XX в.

АЛЕКСАНДР I (1777–1825) –русский царь с 1801 г., старший сын убитого заговорщиками Павла I. Отличался возмущавшей современников склонностью к двоедушию, «лицедейству». В первые годы правления проводил половинчатые реформы. В 1805–07–х годах участвовал в антинаполеоновских коалициях. Попытавшись командовать войсками, способствовал поражению русско–австрийской армии в 1805 г. под Аустерлицем. В Заграничном походе 1812 – 1814 гг. проявил себя как более опытный военный руководитель. Был одним из инициаторов создания и руководителей Священного союза европейских государей. Умер в Таганроге от нераспознанной болезни

(вероятно, от тифа). Его внезапная кончина породила долго не утихавшие противоречивые слухи, вызвала смуту в стране и спровоцировала восстание декабристов.

АЛЕКСАНДР II (1818–1881) – русский царь с 1855 г., старший сын Николая I (младшего брата Александра I). В годы его правления Россия активно защищала славянские народы на Балканах от турецкого ига. Провел ряд политических и социальных реформ (отмену крепостного права, земскую, судебную, военную реформы). Вызвал недовольство в самых разных слоях общества (в том числе крестьянские выступления – в селе Бездна произошло восстание, подавленное войсками). Был приговорен к смерти террористами–народовольцами, и после ряда неудачных покушений (1866, 1867, 1879, 1880) убит ими в 1881 г.

АЛЛЕГОРИЯ (греческ. *allegoria* – иносказание) – наглядно–образное претворение философской идеи или морально–религиозной истины. Литературная аллегория распространена в баснях и притчах; примером живописной или скульптурной аллегии может послужить изображение правосудия как женщины с завязанными глазами и весами.

АЛЛИТЕРАЦИЯ (от латинск. *ad* – к, при и *littera* – буква) – повторение в словах, составляющих строку (обычно стихотворную) или даже строфу (иногда – абзац в прозе), одиночных согласных звуков/фонем, имеющее целью придать художественному произведению дополнительную смысловую выразительность. Например, ««БРенчат кавалеРгаРда шпоРы» – А.С. Пушкин.). Аллитерация в ее «чистом» виде – довольно редкое явление, поскольку реально повторяется обычно сразу *комплекс* звуков/фонем («Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши» – К.Д. Бальмонт; в приведенном примере кроме аллитерации на «ш» есть и повтор звукового комплекса «шн»/»ш–н»), а тогда перед нами уже не просто явление поэтической фонематики, но и создание своеобразной окказиональной поэтической «морфемы», единицы, целостной в контексте данного произведения (что и наглядно демонстрируется ее повтором).

АЛЛЮЗИЯ (от латинск. *allusio* – намек) – стилистическая фигура, при помощи которой одно произведение в целях усиления его смысловой выразительности, расстановки нужных автору семантических акцентов «проецируется» на другое посредством упоминания каких–либо реалий из этого второго, текстовых реминисценций из него и т. п. Для тех же целей может служить и упоминание тех или иных жизненных реалий, исторических фактов.

АМПЛИФИКАЦИЯ (от латинск. *amplificatio* – расширение) – стилистическая фигура, состоящая в насыщении текста в целом или его определенного фрагмента, специально избранного для этого писателем, многообразными смысловыми нюансами, подробностями и деталями. «Технически» амплификация может проявляться в нагнетании однородных элементов – понятий, определений, речевых оборотов и т. п.

АМФИБОЛИЯ (от греческ. *amphibolia* – двусмысленность, неясность) – стилистическая фигура, создающая специальный эффект «двойного понимания», которое достигается обычно специфическим синтаксисом,

«запутывающим» читателя (например, «Брега Арагвы и Куры/Узрели русские шатры» – А.С. Пушкин). К непреднамеренной амфиболии может однако приводить простое неудачное построение фразы, и тогда это заведомый художественный недостаток.

АМФИБРАХИЙ (греческ. *amphibrachys*, буквально – кругом, с обеих сторон краткий) – стихотворный метр, в поэзии на русском языке (который не знает долгих и кратких слогов), образуемый трехсложными стопами с ударением на 2–м слоге или реже с так называемым «сильным слогом» на месте этого ударного – например, некрасовское «Не вЕтер бу–шУет над бОром» или пастернаковское «И вИдеть, как в Единоборстве...» («Раскованный голос»). Русская поэзия постепенно освоила самые разные типы амфибрахия – в основном от двустопного до шестистопного.

АНАГРАММА (греческ. *anagrammatismos* – перестановка букв) – слово или словосочетание, образованное путем перестановки букв, составлявших другое слово или словосочетание. Анаграмму представляет собой псевдоним поэта Антиоха Кантемира «Харитон Макентин», который он использовал в заглавии своего трактата о русском стихосложении. Анаграмма многообразно применяется при семантической шифровке текста. Это весьма сложное явление, отнюдь не сводимое к поэтической забаве (шарадам, загадкам).

АНАКРУЗА (от греческ. *anakrusis*, буквально – отталкивание) – явление, структурно противоположное *клаузуле* (стиховому окончанию), – начало стиха, составленное безударными слогами до первого ударения (или первого «сильного» слога). Анакруза бывает или постоянная, или реже переменная («РусАлка плыла по реке голубой, /ОзарЯема полной луной...» – М.Ю. Лермонтов). Переменная анакруза позволяет создавать разнообразные ритмические эффекты. Кроме того, своеобразный ритмический рисунок создает введение *спондеев* в ямбической анакрузе. Это излюбленный прием русских поэтов середины – второй половины XVIII в. Ср. пример такого спондея у Пушкина в описании Полтавского боя (явная стилизация под «высокий слог» ломоносовской оды): «ШвЕд, рУсский колет, рубит, режет...».

АНАПЕСТ (греческ. *anapaistos* – обратный дактилю, буквально – отраженный назад) – трехсложный стихотворный метр с ударением на третьем слоге стопы или реже с так называемым «сильным слогом» на месте этого ударного; на первый слог строки может при этом падать дополнительное («сверхсхемное») ударение («ТАм, в ночнОй завывАю–щей стУже», – А.А. Блок). В классической русской поэзии преобладал трехстопный и четырехстопный анапест, но в XX в. были опробованы и иные его разновидности.

АНАФОРА (греческ. *anaphora*, буквально – вынесение вверх) – хороший русский синоним «единоначатие»: стилистическая фигура, состоящая в повторении начальных частей (первых слов или их частей, иногда ритмико–синтаксических оборотов) в двух или более смежных, относительно самостоятельных по смыслу отрезках речи (например, «Город пышный, город

бедный...», – А.С. Пушкин; «Черноглазую девицу,/Черногривого коня», – М.Ю. Лермонтов).

АНТИТЕЗА (от греческ. *antithesis* – противоположение) – важная и широко распространенная стилистическая фигура, основанная на сталкивании (сопоставлении или противопоставлении) контрастных понятий, состояний, положений, образов («Я царь, – я раб, – я червь, – я бог!», – Г.Р. Державин). Антитеза – одно из основных «технических» средств сочетания писателем сложности смысла с исключительной компактностью его выражения. На приеме антитезы строятся поэтому многие названия художественных произведений (например, «Преступление и наказание», «Война и мир»).

АНТИЭСТЕТИЗМ – абсолютизация ценностей позитивистских, этических и игнорирование эстетических критериев.

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ – мировоззрение, в соответствии с которым человек является высшей целью мироздания. Артефакт (лат. – искусственно созданный) – процесс (или образование), не свойственный изучаемому объекту в норме и возникающий в процессе его исследования. Может быть фактом, созданным искусственно в силу недостаточного осмысления.

АРХАИЗМЫ (от греческ. *archaios* – древний) – старые слова, обороты речи, грамматические конструкции, исторические реалии и т.п., вводимые писателем в произведение в целях художественно-стилистической выразительности.

АССОНАНС (французск. *assonance* – созвучие) – неточная рифма, – рифма с совпадением ударных гласных звуков при частичном несовпадении согласных («лучше/случай», «Павел/ангел»). В конце XVIII в. ассонанс был с необыкновенным разнообразием опробован Г.Р. Державиным, впоследствии надолго придан искусственному забвению и возобновлен в серебряный век (А. Блок, В. Брюсов, И. Северянин и др.).

АТРИБУЦИЯ (латинск. *attributio* – определение) в *текстологии* – установление автора, когда художественное произведение анонимно (или раскрытие псевдонима), а также времени и места его создания. Опирается на комплексный анализ словесно-стилевой стороны текста, особенностей его сюжета и композиции и т.д.

АТТРАКТОР (англ. – ПРИТЯГИВАТЬ) – устоявшийся режим эволюции системы; точка равновесия. АТТРАКТОР можно рассматривать как конечное состояние развития диссипативной структуры.

АФОРИЗМ (греческ. *aphorismos* – изречение) – выраженная в лаконичной броской форме неожиданная, глубокая и обобщенная мысль («Мысль изреченная есть ложь» – Ф.И. Тютчев). В фольклоре к афоризму функционально близка пословица.

БАЛЛАДА (французск. *ballade*, от позднелатинск. *ballo* – пляшу, танцую) – во французской, итальянской, английской и немецкой литературах термин имеет различное смысловое наполнение. В русском романтизме XIX в. баллада – стихотворение с подробно и детально выписанным сюжетом, причем обычно

сюжетом на мистико–фантастической основе. Классик такой баллады – В.А. Жуковский.

БАРХАТНАЯ КНИГА – родословная книга знатного русского боярства и дворянства, составленная во второй половине XVII в.

БАРЩИНА – форма обязательного безвозмездного труда крепостного крестьянина на своего помещика. После отмены в России крепостного права для временнообязанных крестьян до 1882 г. сохранялась такая родственная ей форма безвозмездной работы, как издольщина. Более легкой формой крепостной материальной зависимости считался оброк – ежегодный сбор крепостными для помещика денег и натуральных продуктов.

БАХТИН Михаил Михайлович (1895–1975) — российский литературовед. Выступил как новатор в изучении литературной *полифонии* (книга «Проблемы поэтики Достоевского»). Исследовал народную «смеховую» культуру средневековья и ренессанса («Творчество Франсуа Рабле», 1965), интересовался вопросами философии языка, философии художественного творчества. В 70–е годы XX в. основные идеи М.М. Бахтина были весьма популярны в кругах литературоведческой молодежи.

БЕЛЛЕТРИСТИКА (от французск. *belles lettres* – художественная литература) – литература (обычно проза) «легких» развлекательных жанров – путешествия, приключения, фантастика, детектив.

БЕЛЫЙ СТИХ – стих, лишенный рифм, но сохраняющий четкую ритмику (не путать с верлибром, «свободным стихом»). Употребителен в стихотворной драматургии (так, в пушкинском «Борисе Годунове» преобладает белый пятистопный ямб).

БИФУРКАЦИЯ – ситуация разветвления путей, в которой перед системой открываются различные варианты развития. Виртуальная реальность – возможная, но мнимая (не проявленная) реальность, которая может проявиться в определенных условиях; искусственная среда, созданная компьютерными средствами.

БИЦИЛЛИ Петр Михайлович (1879–1953) – русский литературовед. Приват–доцент Новороссийского университета в Одессе (с 1911), а после отъезда в 1920 г. в эмиграцию, с 1924–го по 1948–й год профессор Софийского университета. Автор работ о классической русской литературе и о писателях серебряного века.

БОНАПАРТИСТЫ – во Франции – сторонники династии Бонапартов. Помогли приходу к власти племянника Наполеона I Луи Бонапарта (Наполеона III). В широком смысле бонапартисты – поклонники Наполеона I в разных странах мира.

БУРМИСТР (польск. *burmistrz*) – управитель – лицо, управлявшее дворянским имением по поручению помещика. Бурмистр обычно назначался из числа богатых крестьян и надзирал за исполнением мужиками работы на барщине, сбором оброка и делами в деревне.

БУРСА (латинск. *bursa* – сумка) – общежитие для учащихся духовных училищ и семинарий. В бурсах нередко воцарялись жестокие нравы.

БУСЛАЕВ Федор Иванович (1818–1897) – русский филолог и искусствовед, академик Петербургской АН (1860). Занимался исследованиями в сфере славянского и русского языкознания, русской литературы и фольклора, древнерусского изобразительного искусства. Пережил увлечение идеями *мифологической* школы в литературоведении, позже – теорией «бродячих сюжетов». Развивал концепцию изучения истории литературы на фоне истории несловесных искусств, научно актуальную по сей день. Собирал и издавал древние рукописи.

ВАРИАЦИЯ – частичное видоизменение структурных элементов какого-либо целого при сохранении того, что является основой (в музыке – видоизменение музыкальной темы). Один из основных «технических» приемов художественного *мимесиса*, творческого подражания.

ВЕСЕЛОВСКИЙ Александр Николаевич (1838–1906)– русский литературовед, академик Петербургской АН (1880). Родоначальник исторической поэтики, один из крупнейших деятелей сравнительно-исторического литературоведения (компаративистики), филолог широчайшего кругозора (древние литературы, славянские литературы, западноевропейские литературы, мировой фольклор).

ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ литературы (Прометей, Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст и др.) – персонажи, которые снова и снова действуют в произведениях писателей разных стран и времен или же упоминаются в них, став универсальными символами, персонифицирующими важнейшие общечеловеческие качества.

ВОЛЬНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКАЯ – общее обозначение различных вводимых авторами в стихах незначительных отклонений от языковых норм, функционально нечетких и воспринимаемых как допустимые варианты: «Из *пламя* (вместо «пламени») и света рожденное слово» (М.Ю. Лермонтов).

ВОЛЬНЫЙ СТИХ (не путать со «свободным стихом», верлибром) – в силлабо-тоническом стихосложении, преимущественно в ямбе, свободное чередование строк с разным количеством стоп. В русской поэзии вольный стих широко употреблялся в баснях, в стихотворной драматургии, будучи удобен для введения непринужденно-разговорных интонаций.

ВРЕМЕННООБЯЗАННЫЕ КРЕСТЬЯНЕ, в России в 1861–1883 гг. – часть бывших крепостных, по условиям реформы 1861 г. обязанная временно нести за пользование землей аналогичные прежним повинности (оброк и издольщина, напоминавшая барщину).

ГЕКСАМЕТР (от греческ. *hexametros* – шестистопный) – стихотворный размер античной эпической поэзии: шестистопный дактиль, в котором первые 4 стопы могут заменяться спондеем (стопами с двумя долгими слогами). Гекзаметр предполагает язык с различными долготами гласных. Русский язык этого последнего явления не знает. «Русский гекзаметр» разработан В.К. Тредиаковским (поэма «Тилемахида») и представляет собой силлабо-тонический аналог «настоящего» античного гекзаметра – первые четыре стопы

здесь могут заменяться хорейми. Плодотворно применен в переводах Гомера Н.И. Гнедичем и В.А. Жуковским.

ГЕНЕЗИС – процесс зарождения и становления.

ГЕНЕРАЛ–АДЪЮТАНТ, в XIX в. – «свитский» генерал – генерал или адмирал, официально входивший в свиту императора.

ГЕНЕРАЛ–ГУБЕРНАТОР – высшее должностное лицо местного самоуправления в России периода 1703 – 1917 гг., с 1775 г. начальник над генерал–губернаторством; обладал не только гражданской, но и военной властью. Ему подчинялись начальники над губерниями – губернаторы.

ГЕРМЕНЕВТИКА – теория понимания и интерпретации текстов. ГЕРМЕНЕВТИКА (от греческ. *hermeneutikos* – разъясняющий, истолковывающий) – в филологии – научная отрасль, разрабатывающая методологию интерпретации древних и экзотических текстов (например, произведений древнерусской литературы), теоретические принципы их истолкования.

ГЕТЕРОГЕННЫЙ – возникший из смешения нескольких частей.

ГИПЕРБОЛА (от греческ. *hyperbole* – преувеличение) – один из основных *тропов*, основанный на художественном преувеличении («гора кровавых тел» – М.Ю. Лермонтов).

ГЛОССАРИЙ – собрание непонятных слов или выражений (глосс), относящихся к определенной конкретной теме, обычно с их толкованием.

ГНОСЕОЛОГИЯ – учение о природе познавательного отношения человека к миру.

ГОМЕОСТАЗ – динамическое равновесие системы.

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ КРЕСТЬЯНЕ, в России XIX в. – до отмены крепостного права крестьяне, которые были по закону лично свободными, жили на казенных землях и несли повинности в пользу государства. Их положение, как правило, было несравненно легче положения крепостных (помещичьих) крестьян.

ГРАДАЦИЯ – стилистическая фигура: последовательное нагнетение однородных или созвучных слов и оборотов в целях того или иного смыслового усиления или, наоборот, ослабления («Город грабил, греб, грабастал...» – В. Маяковский).

ГРАНОВСКИЙ Тимофей Николаевич (1813–1855) – русский историк, западник по взглядам и концепциям, профессор Московского университета, популярный лектор, оказавший влияние на умы многих русских писателей и общественных деятелей, учившихся у него в годы юности.

ГРОТ Яков Карлович (1812–1893) – замечательный российский филолог, академик Петербургской АН (1856). Автор работ по русской литературе, грамматике, лексикологии и лексикографии, а также по истории шведской и финской литературы, скандинавскому фольклору и мифологии. Крупнейший в XIX в. специалист по творчеству Г.Р. Державина; составил и дважды издал его собрание сочинений в девяти томах, по сей день остающееся уникальным. Я.К. Грот установил нормы русского правописания, державшиеся с минимальными

изменениями до реформы орфографии 1917 – 1918 гг. Его орфографический словарь переиздавался в России несколько десятилетий.

ГРОТЕСК (французск. *grotesque*, буквально – причудливый; комичный). Художественные образы, резко гипертрофирующие реальную действительность, – обычно путем сочетания правдоподобного и реального с заведомо фантастическим. В русской литературе классические образцы гротеска имеются в творчестве Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова–Щедрина (особенно в «Истории одного города»), М.А. Булгакова и др.

ДАКТИЛЬ (греческ. *daktylos*, буквально – палец) – стихотворный метр, образуемый 3–сложными стопами с ударением на первом слоге (см. «Быстро лечу я по рельсам чугунным» – Н.А. Некрасов). Приблизительно с начала XX в. ударный слог в практике поэтов все чаще заменяется так называемым «сильным» слогом (слогом, который можно превратить в ударный при искусственном «скандирующем» произношении), благодаря чему в стих могут вводиться самые длинные слова («Нынче нам не заменит ничто *Затуманившегося* напитка» – Б. Пастернак). Наиболее употребительные размеры русского силлабо–тонического дактиля – дактиль двухстопный (в XVIII в.), четырехстопный и трехстопный (в поэзии XIX–XX вв.).

ДВОРОВЫЕ КРЕСТЬЯНЕ – в России XIX в. до отмены крепостного права – крепостные слуги в городской или сельской усадьбе помещика. К моменту отмены их было примерно 7% из числа крепостных. Земельных наделов они не получили, хотя формально принадлежали к крестьянскому сословию.

ДВОРЯНСКОЕ СОБРАНИЕ (уездное или губернское) – полномочный орган российского дворянского самоуправления на местах с 1785 по 1917 г. Дворянские собрания надлежало собирать каждые три года. Собрания избирали предводителей дворянства, а также исправников и некоторых других чиновников.

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

ДВУСТИШИЕ – строфа из двух стихов, обычно связанных парной рифмой.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ СТАТСКИЙ СОВЕТНИК, в России XIX в. – один из высших гражданских чинов (4–го класса). Действительный статский советник мог быть, например, губернатором или ректором университета. Этот чин давал получившему его лицу право на потомственное дворянство.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ ТАЙНЫЙ СОВЕТНИК – в России XIX в. гражданский чин 2–го класса. Это чин министра или какого–то другого высшего государственного сановника.

ДЕТЕРМИНИЗМ – философское учение об объективной закономерной взаимосвязи и взаимообусловленности всех явлений в природе и обществе.

ДИДАКТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА – произведения разных жанров (рассказы, притчи, повести и т. д.), преследующие учебно–назидательные цели (например, рассказы педагога К.Д. Ушинского и «народные рассказы» Л.Н. Толстого).

ДИЕГЕСИС – мир повествуемый в теории нарратива (В.Шмид).

ДИСКРЕТНЫЙ – прерывный, раздельный.

ДИССОНАНС (французск. *dissonance*, от латинск. *dissono* – нестройно звучу). В поэзии – неточная рифма с совпадающими согласными и несовпадающим ударным гласным (норов/коммунаров, стена/стеною – В. Маяковский; шелесте/шалости, правительство/аристотельство – И. Северянин). В музыке – противоположность *консонанса* – неслитное одновременное звучание различных тонов.

ДИХОТОМИЧЕСКИЙ ПОДХОД – научный метод познания, основанный на разделении процесса или явления на две противоположные части.

ДОЛЬНИК – стих, обычно трехсложный (то есть с дактилической, амфибрахической или анапестической основой), в котором путем подбора соответствующих слов систематически пропускаются безударные слоги (чаще один, иногда два подряд): «Черный ворон в сумраке снежном», А.А. Блок; «Белые бивни быют в /от», Н.Н. Асеев). Дольнику структурно противоположен *тактовик*. Обе эти формы можно рассматривать как переходные от силлабо–тоники к тонике. В русской поэзии XVIII в. дольник распространился первоначально в упорядоченной форме так называемых *логаэдов*, поэты XIX в. употребляли и дольник как таковой, который стал особенно широко употребителен в серебряный век.

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

ДРАМА (греческ. *drama*, буквальный смысл – действие).

ДУХОВЕНСТВО – в православной церкви – приходские священники и диаконы (белое духовенство), а также монашествующие (черное духовенство). Монахи–священники именуются иеромонахами, монахи–диаконы – иеродиаконами.

ДУХОВНАЯ (духовная грамота) – старинное русское название завещания.

ДУХОВНЫЕ СТИХИ – жанр древних народных восточно–славянских (великорусских, малороссийских, белорусских) внебогослужебных песнопений религиозного содержания. Основаны на аллюзиях Ветхого и Нового завета, житиях святых, апокрифах, но отражают народное миропонимание и народное осмысление христианских понятий добра и зла, добродетели и греха, сотворения мира и человека и т. п.

ЖАНР (французск. *genre*) (в искусстве) – определенный тип произведений данного *рода* искусства (например, в литературе – роман, повесть, рассказ; поэма, элегия, песня, эпиграмма и т. п. В «Теории литературы» Б.В. Томашевского жанр определяется через такое рассуждение: «В живой литературе мы замечаем постоянную группировку приемов, причем приемы эти сочетаются в некоторые системы, живущие одновременно, но применяемые в разных произведениях. Происходит некоторая более или менее четкая дифференциация произведений, в зависимости от применяющихся в них приемов. <...> Таким образом образуются особые классы или *жанры*

произведений... <...> Жанры живут и развиваются. Жанр испытывает эволюцию, а иной раз и резкую революцию» (Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., Л., 1930. С. 158–160). Цитированное отражает теоретические представления «формальной школы», сложившиеся в годы многообразных жанровых экспериментов (литературные «симфонии» А. Белого, ритмопроза и т. п.). Но, как показало будущее, жанровые новации этого времени остались принадлежностью личных стилей определенных писателей, не получив распространения, то есть не став новыми жанрами литературы как целого. Жанр действительно способен видоизменяться, развиваясь, – но отнюдь не по воле отдельных экспериментаторов, а по объективной необходимости, которая обуславливается сложным исторически складывающимся комплексом разнородных факторов.

ЖИРМУНСКИЙ Виктор Максимович (1891–1971) – советский филолог, академик АН СССР (1966). Был человеком широкого круга интересов, литературоведом и языковедом. Продолжил намеченную трудами академика А.Н. Веселовского традицию сравнительного изучения литератур и произведений (литературоведческая «компаративистика»). Занимался теорией литературы (общей поэтикой), стиховедением (рифма, метрика, строфика, стихотворный синтаксис и композиция), историей зарубежной литературы. Исследовал проблемы общего языкознания, германистики, диалектологии.

ЗАВЯЗКА – литературный прием организации сюжета произведения (обычно применяемый в его начале), в соответствии с которым автор вводит событие или ситуацию, являющиеся первопричиной или началом (завязыванием) цепочки последующих событий, образующих сюжет в целом.

ЗАИМСТВОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ – в строгом смысле – творческое применение писателем в собственном произведении сюжетной детали, художественного образа или специфического речевого оборота из какого-то написанного другим произведением. Заимствованное может быть буквальным «цитатным» воспроизведением какого-либо фрагмента или его переделкой. Это литературный прием, рассчитанный на сложный семантический эффект *аллюзии*, художественного намека, проекции текста на текст – на узнавание читателем прообраза (так, строка А.С. Пушкина «Как гений чистой красоты» – буквальное заимствование строки из стихотворения В.А. Жуковского; «И дым отечества нам сладок и приятен» в «Горе от ума» А.С. Грибоедова – переработка державинского выражения «Отечества и дым нам сладок и приятен»).

ЗЕМСКАЯ РЕФОРМА 1864 г. – реформа, создавшая в России губернские и уездные земские учреждения (земства) как органы местного самоуправления.

ЗЕМСКИЕ ШКОЛЫ – находившиеся на попечении *земств* начальные школы в дореволюционной России. Имели трех–четырёхлетний срок обучения.

ИЗОМОРФИЗМ – подобие.

ИММАНЕНТНЫЙ – качество, внутренне присущее явлению или процессу, обусловленное их природой.

ИМПРОВИЗАЦИЯ (от латинск. *improvisus* – неожиданный, внезапный) – спонтанное творчество без подготовительных материалов и черновиков – например, сочинение стихов, музыки и т. п. по ходу их исполнения.

ИНВАРИАНТ – структурное соотношение, остающееся неизменным в процессе общих преобразований.

ИНДЕТЕРМИНИЗМ – философское учение, отрицающее закономерную причинную обусловленность явлений и процессов в объективном мире.

ИННОВАЦИЯ – нововведение.

ИНТЕГРАЦИЯ – процесс, результатом которого является достижение единства и целостности, согласованности внутри системы. Интерполяция – внесение в авторский текст слов и фраз, не принадлежащих автору.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ – одновременное присутствие в произведении текстов предшествующей и окружающей культур.

ИРОНИЯ (от греческ. *eironeia* – притворство) — скрытая презрительная насмешка или отрицание, внешне выражающиеся как притворное одобрение или согласие, как употребление слов и выражений в смысле, резко отличающемся от того, который на деле вкладывает в них говорящий или пишущий.

ИСПРАВНИК – в России до реформ начала 1860-х годов избираемый дворянством начальник уездной полиции (после реформ исправники стали назначаться правительством).

КАЛАМБУР (французск. *calembour*) – стилистическая фигура, основанная на переосмыслении сходно звучащих слов и словосочетаний, на игре слов («Человек – чело века»). Широко употребителен в сатире и юмористике, но может применяться в литературе и безотносительно к комической функции как средство внесения неожиданных смысловых нюансов.

КАМЕРГЕР (немецк. *Kammerherr*), в России XIX в. – звание старшего по рангу придворного, носившего в качестве знака отличия ключ на голубой ленте. Камергером был Ф. И. Тютчев.

КАМЕР-ЮНКЕР (немецк. *Kammerjunker*), в России XIX в. – звание придворного младшего ранга (ниже камергера).

КАТАСТРОФА – нелинейный процесс стремительного разрушения системы, способный привести ее к полной гибели или к переходу в новое качественное состояние.

КАУЗАЛЬНЫЙ – причинно обусловленный.

КВАРТАЛЬНЫЙ (квартильный надзиратель), в России XIX в. – полицейский, отвечающий за порядок в определенном квартале.

КОГНИТИВНЫЙ – познавательный.

КОЛЛЕЖСКИЙ АСЕССОР, в России XIX в. – гражданский чин 8-го класса. Коллежский асессор до 1845 г. имел право на потомственное дворянство, но позже только на личное.

КОЛЛЕЖСКИЙ РЕГИСТРАТОР, в России XIX в. – самый младший гражданский чин (14-го класса), который обычно имели начинающие молодые

чиновники. До 1845 г. коллежские регистраторы (происходившие не из дворянского сословия) имели право на получение личного дворянства.

КОЛЛЕЖСКИЙ СЕКРЕТАРЬ, в России XIX в. – гражданский чин 10-го класса, который позволял стать начальником низшего уровня.

КОЛЛЕЖСКИЙ СОВЕТНИК, в России XIX в. – гражданский чин 6-го класса. Коллежский советник обычно занимал должность администратора среднего звена.

КОМЕДИЯ (от греческ. *komodia*) – драматургический жанр, основанный на юмористическом или сатирическом подходе к изображаемому. Комедия – противоположность трагедии.

КОМПАРАТИВИЗМ (от латинск. *comparativus* – сравнительный) – сравнительно-исторический метод в литературоведении.

КОМПОЗИЦИЯ (от латинск. *composiho* – составление, связывание) – построение художественного произведения, в сюжетном произведении – построение его сюжета, которое может совпадать с естественной хронологией событий, а может ее нарушать (перевернутая композиция).

КОНЦЕПЦИЯ – система взглядов, способ понимания явлений и процессов.

КРЕАТИВНЫЙ – творческий, созидательный.

КРЕСТЬЯНСКАЯ РЕФОРМА 1861 г. – главная и наиболее известная из российских реформ 1860–1870-х годов. Эта реформа отменила крепостное право. Крестьяне обрели личную свободу, но земельные наделы были обязаны выкупать у помещиков. Это последнее было воспринято как несправедливость и спровоцировало слухи, что настоящая реформа якобы утаена помещиками. В селе Бездна дело фактически дошло до восстания, подавленного силой оружия. Вплоть до выкупа крестьяне считались временнообязанными и продолжали нести повинности наподобие крепостных.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ – литературоведческий термин, впервые введенный, вероятно, М. Горьким и применительно к русской литературе XIX в. в основном соответствовавший дореволюционному термину «обличительная литература». Подразумевал произведения писателей XIX в., отличающиеся социально-обличительными тенденциями.

КРЫМСКАЯ ВОЙНА (1853–1856) (Восточная война) началась как русско-турецкая. Русская армия разбила турок в Молдавии, Валахии и на Кавказе, а на море адмирал Нахимов разгромил турецкий флот в Синопской бухте. Однако в феврале 1854 г. в антироссийский союз с Турцией из политических соображений вступили христианские государства Западной Европы – Великобритания, Франция, а затем некоторые другие. Они спасли турок от полной катастрофы. В 1854 г. англо-французские союзники высадили десант в Крыму и попытались осуществить блокаду Балтийского моря. Героическая Севастопольская оборона продолжалась в 1854–1855 гг. и была прекращена по приказу командования. После ухода защитников из Севастополя военные действия затухли. В ходе войны сказались негативные следствия того, что Россия опоздала, в отличие от Англии и Франции, провести модернизацию

вооружения армии. Парижский мирный договор 1856 г. фактически ставил Россию в положение побежденной страны (в частности, резко ограничивал ее возможности использовать для своих целей Черное море). Однако в начале 1870-х годов, восстановив свои силы, она отказалась выполнять условия этого договора.

ЛЕЙТМОТИВ (немецк. *leitmotiv*, буквально – ведущий мотив) – в прямом смысле – повторяющийся музыкальный оборот, организующий те или иные компоненты музыкального произведения; в широком смысле – доминанта, организующая события, человеческие поступки и т. п. в связную цепь.

ЛЕОНТЬЕВ Константин Николаевич (1831–1891) – русский литератор и философ, своеобразно варьировавший идеи русских славянофилов. К.Н. Леонтьев выступал за монархию как силу, противостоящую буржуазному омещаниванию общества. Им написаны работы о Ф.М. Достоевском, Л.Н. Толстом, И.С. Тургеневе и др.

ЛИРИКА – род литературы, основным содержанием которого является эстетическое освоение субъективной, душевной жизни человека. **ЛИРИКА** (от греческ. *lyrikos* – произносимый под аккомпанемент лиры) – один из трех литературных родов (лирика, эпос, драма). Лирика проявляется в сфере поэзии и, как правило, связана со стихотворными жанрами (стихотворение, элегия, романс, сонет, песня и др.). В центре лирического произведения, часто бессюжетного по структуре, переживания его героя (так называемого лирического «я», иногда лирического «ты»). Этот герой соотнесен с личностью автора, но неверно считать его авторской копией – перед нами художественный образ, поэт нередко рассказывает о лирическом герое много такого, что в его собственной жизни не имело места (хотя и могли быть соответствующие затаенные мечты, субъективные переживания); так создается художественное обобщение.

ЛИРО–ЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ – поэмы, романы в стихах, повести в стихах, баллады и т. п., сочетающие эпическое сюжетное повествование с лирическим ракурсом, образом лирического героя.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА – литература, обладающая высоким потенциалом художественной многозначности, воспринимаемой в отдаленные исторические эпохи.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ШКОЛА – творческое объединение писателей вокруг признанного авторитета.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ – исторически возникающая и существующая в течение определенного времени система жанров и стилей; творческое объединений писателей, сходных характером своего художественного мышления.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ТЕЧЕНИЕ – творческое объединение писателей, сходных характером своих мировоззренческих установок.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА – популярные произведения, рассчитанные на невзыскательного читателя.

МЕТАФОРА (от греческ. *metaphora* – перенесение) – один из тропов, основанный на перенесении свойств одного предмета (явления) на другой на основании их определенного сходства (например, «Кудри – шелковый каскад» у В.Г. Бенедиктова, где взаимоуподобляются кудри и шелк, ниспадающие женские волосы и водяной каскад).

МЕТОД ТВОРЧЕСКИЙ – система основных принципов художественного освоения действительности.

МОТИВ – повторяющийся компонент произведения, обладающий повышенной значимостью.

НАДВОРНЫЙ СОВЕТНИК – в России XIX в. – гражданский чин 7-го класса.

НАРРАТОЛОГИЯ – теория повествования, опирающаяся на коммуникативное понимание природы литературы.

НАТУРАЛИЗМ – литературное направление, которое развилось под влиянием философии позитивизма, в области теории обычно исходит из уподобления художественного познания научному и призывает к протоколно точному, «объективному» воспроизведению реальности, фиксации подлинных конкретных фактов и т.п., одновременно, как правило, высказывая негативное отношение к образно-художественному вымыслу, «обманывающему» читателей. В России последней трети XIX в. ведущими писателями-позитивистами были П.Д. Боборыкин, В.И. Немирович-Данченко, в западноевропейской и американской литературах – Э. Золя; братья Э. и Ж. Гонкур, А. Хольц, Г. Гауптман, С. Крейн, Ф. Норрис, К. Лемонье и др. Творчеству натуралистов свойственно представление об абсолютной детерминированности личности человека условиями социальной среды и быта, а также наследственностью и физиологией.

НЕГЭНТРОПИЯ – мера удаленности от состояния внутреннего равновесия, стремление к неравномерности; Н. увеличивается при возрастании организованности системы.

НИКОЛАЙ I (1796–1855) – русский царь с 1825 г. (вступил на престол после внезапной смерти своего старшего брата Александра I), третий из четырех сыновей императора Павла I. Николай I подавил восстание декабристов (1825). При нем был создан мощный централизованный бюрократический аппарат, усилена полицейская система, создано Третье отделение, а роль самодержавия и православной церкви как основ государственности получила четкое идеологическое обоснование в так называемой теории официальной народности. Николай I последовательно осуществлял во внешней политике принципы созданного после победы над Наполеоном Священного союза европейских государств (так, в 1848–49 годах он послал войска, чтобы помочь австрийскому правительству подавить революцию в Венгрии, составлявшей тогда часть Австрии).

НОВЕЛЛА (итальянск. *novella*) – малый повествовательный жанр, чаще прозаический, разновидность рассказа с высокоразвитым сюжетным началом и господством повествования над описанием. Новеллистический сюжет

отличается броскостью, оригинальностью, непредсказуемостью развития и нередко назидательностью (это может быть и ироническое назидание).

НООСФЕРА - стадия «оразумления» биосферы. По Тейяру де Шардену – «мыслящий пласт», разворачивающийся над миром живых существ, устремленный к Богу («пункт Омена»). По В.И.Вернадскому – «новое геологическое явление», этап превращения человека в силу планетарного масштаба, функционирует по законам «рационализированной» биосферы.

ОБЕР–ОФИЦЕР – офицер в чине от прапорщика до капитана включительно. Эти чины не давали права на потомственное дворянство.

ОБЕР–ОФИЦЕРСКИЕ ДЕТИ – дети, родившиеся до получения их отцами–офицерами чинов, дающих право на потомственное дворянство.

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

ОБЩИНА (сельская) – особая форма социальной организации дореволюционного русского крестьянства. Она обладала значительным самоуправлением и сочетала личную и общинную формы собственности. Члены общины оказывали друг другу коллективную взаимопомощь.

ОВСЯНИКО–КУЛИКОВСКИЙ Дмитрий Николаевич (1853–1920) – русский ученый–филолог и педагог, академик, фактический лидер «психологического направления» в отечественном литературоведении. Автор исследований о психологии художественного творчества, о русских писателях–классиках XIX в., о синтаксисе русского языка и др. Субъективно считал себя продолжателем дела А.А. Потебни, хотя как концептуалист во многом отличается от Потебни.

ОДНОДВОРЦЫ – в Российской империи особая категория государственных крестьян, до 1840 г. имевших право владеть крепостными.

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

ОПИСАНИЕ – в художественно–литературном произведении – словесный пейзаж, словесные портреты, психологические характеристики героев и т.п. разновидности речи рассказчика, не связанные прямо с изложением цепи событий сюжета.

ОТКУП – существовавшая в России до 1863 г. практика предоставления государством частным лицам (откупщикам) за плату права на продажу определенных товаров (например, алкоголь) и даже на сбор налогов.

ОТКУПЩИК – лицо, которому государство предоставило за определенную плату право на тот или иной откуп. Ненавистью народа пользовались в России XIX в. винные откупщики, закабальвавшие долгами местное население, буквально порабощая его (особенно в Белоруссии, на Украине и в некоторых других местах страны),

ПАРАДИГМА НАУЧНАЯ – система методов постановки и исследования проблем, принятая в качестве образца научным сообществом в определенный исторический период.

ПАРАМЕТР СИСТЕМЫ – величина, характеризующая какое-либо свойство системы.

ПАРАФРАЗИС (от греческ. *paraphrasis* – пересказ) – творческое переложение произведения (обычно созданного другим автором) по–своему – другими словами, с иным идейным стержнем и в иной интонационной системе, часто с измененными сюжетными линиями, добавленными эпизодами и т. п. (например, прозы в стихи или стихов в прозу). Парафразисами являются «Песни западных славян», «Подражания Корану» и некоторые другие произведения А. С. Пушкина. Наиболее распространенные разновидности парафразиса – стилизация и вариация. Иронический парафразис обычно приводит к пародии.

ПАРОДИЯ – перелицовка, осмеяние предшествующих литературных явлений. **ПАРОДИЯ** (греческ. *parodia*) – ироническая имитация чужого стиля или конкретного произведения, обычно шаржирующая их черты. В XIX в. можно отметить пародии А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых, писавших под коллективным псевдонимом Козьма Прутков, а также, например, пародии Д. Минаева.

ПАФОС – эмоциональная сущность художественной идеи, пронизывающая все элементы произведения.

ПЕЙЗАЖ – в литературе – изображение в литературном произведении картин природы как средство образного выражения замысла автора.

ПЕРИФРАЗ (перифраза) (от греческ. *periphrasis* – иносказание) – троп, состоящий в замене прямого названия или прямой характеристики иносказанием – например, «дочь шатров» вместо «цыганка». **ПЕРИФРАЗ** – использование описания вместо собственного имени или названия; описательное выражение, оборот речи, заменяющее слово. Используется для украшения речи, замены повтора или несет в себе значение аллегии.

ПЕРСОНИФИКАЦИЯ (от латинск. *persona* – лицо и ...фика–ция) – олицетворение, литературное представление предметов, абстрактных понятий, природных явлений и т. п. в виде живых существ (обычно человека).

ПИРРИХИЙ – вспомогательная стопа из двух кратких или безударных слогов, заменяющая стопу ямба или хорее; отсутствие ударения в ямбе или хорее: «Я к вам пишу...» А.С.Пушкина, «Парус» М.Ю.Лермонтова.

ПЛЕОНАЗМ – неоправданное многословие, употребление слов, излишних для выражения мысли. В нормативной стилистике Плеоназм рассматривается как речевая ошибка. В языке художественной литературы - как стилистическая фигура прибавления, служащая усилению экспрессивных качеств речи. «Елисей не имел аппетита к питанию»; «какой-то скучный мужик... лег... между покойными и лично умер»; «Козлов продолжал лежать умолкшим образом, будучи убитым» (А.Платонов).

ПОВЕСТВОВАНИЕ – речь рассказчика или лирического героя, излагающего событийную канву (действие) в художественно-словесном произведении. Повествование следует отграничивать от описания и прямой речи героев.

ПОВЕСТЬ – литературный жанр (обычно прозаический, но в XIX в. нередко и стихотворный), переходный между романом и рассказом. От реалистического романа толстовского типа повесть отличается наличием одного главного героя, небольшим числом изображаемых событий и организацией сюжетно-событийной стороны произведения вокруг его личности. Впрочем, у некоторых писателей, склонных к лаконизму, – например, у Тургенева – подобным критериям отвечают не только повести как таковые, но и часть произведений, имеющих авторское обозначение «роман». Последнее естественно именно потому, что повесть – жанровое явление переходного типа.

ПОВЕСТЬ – произведение эпической прозы, тяготеющее к последовательному изложению сюжета, ограниченное минимумом сюжетных линий.

ПОВТОРЕНИЕ – фигура, состоящая в повторении слов, выражений, песенной или стихотворной строки с целью привлечь к ним особое внимание. «Всяк дом мне чужд, всяк храм не пуст, / И все – равно и все – едино...» М. Цветаева

ПОДТЕКСТ – смысл, скрытый «под» текстом, т.е. не выраженный прямо и открыто, а вытекающий из повествования или диалога текста.

ПОСАДСКИЕ ЛЮДИ – в старой России городское население, занимавшееся ремеслами и торговлей. В 1775 г. посадские люди были официально разделены на купеческое и мещанское сословия.

ПОСТОЯННЫЙ ЭПИТЕТ – красочное определение, неразрывно сочетающееся с определяемым словом и образующее при этом устойчивое образно-поэтическое выражение («синее море», «белокаменные палаты», «красна девица», «ясный сокол», «сахарные уста»).

ПОТЕБНЯ Александр Афанасьевич (1835–1891) – великий славянский филолог, теоретик и историк словесности, лингвист, этнограф, исследователь мифологии, фольклора и мн. др. С 1875 г. – член-корреспондент Академии наук. Один из крупнейших европейских семасиологов.

ПОЭЗИЯ – особая организация художественной речи, которая отличается ритмом и рифмой – стихотворной формой; лирическая форма отражения действительности. Часто термин поэзия употребляется в значении «произведения разных жанров в стихах». Передает субъективное отношение личности к миру. На первом плане – образ-переживание. Не ставит задачу передать развитие событий и характеров.

ПОЭМА – крупное стихотворное произведение с сюжетно-повествовательной организацией; повесть или роман в стихах; многочастное произведение, в котором сливаются воедино эпическое и лирическое начала. Поэму можно отнести к лиро-эпическому жанру литературы, так как

повествование об исторических событиях и событиях жизни героев раскрывается в ней через восприятие и оценку повествователя. В поэме речь идет о событиях, имеющих общечеловеческое значение. Большинство поэм воспевают какие-то человеческие деяния, события и характеры.

ПРАПОРЩИК – в дореволюционной России – младший офицерский чин.

ПРИНЦИП И. ПРИГОЖИНА – «Источником порядка является неравновесность. Неравновесность есть то, что порождает порядок из хаоса».

ПРИСТАВ – в дореволюционной России должностное лицо в полиции. В городах, разделенных на полицейские участки, действовали частные приставы, а в сельской местности – становые приставы (или, по бытовому словоупотреблению, просто «становые»).

ПРОТОТИП (греческ. *prototypon* – прообраз) – реальный человек, черты личности которого преломились в образе, созданном писателем в его произведении.

ПРОЦЕСС СТОХАСТИЧЕСКИЙ – вероятностный процесс, характер изменения которого в краткосрочный период предсказать невозможно.

ПСИХОПОЭТИКА – область филологии, исследующая соотношение «мысль – слово», понятое как «вербализация» всей внутренней жизни человека.

ПЫПИН Александр Николаевич (1833–1904) – русский литературовед, с 1898 г. академик. Автор работ о русской литературе и о других славянских литературах.

РАССКАЗ – малая жанровая форма, обычно в сфере прозы (но в русской литературе XIX в. и в стихах). Рассказ – жанр, промежуточный между очерком и новеллой. В отличие от очерка он не требует строгого документализма, свободно допуская работу авторской фантазии, а сравнительно с новеллой в нем ослаблена роль сюжетного начала.

РЕКРУТСКАЯ ПОВИННОСТЬ – до 1874 г. узаконенный способ комплектации русской армии (рекруты забирались в армию в определенном проценте от населения соответствующих возрастов, а не по принципу всеобщей воинской повинности). Рекрутской повинности не несли дворяне и духовенство.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ (от позднелатинск. *reminiscentia* – воспоминание) – литературный прием, основанный на намеренном заимствовании чужого сюжетного «поворота», образа, интонации и т. п., подвергнутого той или иной переработке, но узнаваемого читателем. Реминисценция использует эффект смысловой проекции текста на текст.

РЕТАРДАЦИЯ (от латинск. *retardatio* – замедление) – литературный прием, преследующий цель искусственного торможения сюжетного действия отвлекающими от него внимание читателя подробными портретными и пейзажными описаниями, лирическими отступлениями, вставными повествованиями персонажей и г. п.

РЕФОРМЫ 1860 – 70-х годов XIX в. – крестьянская реформа 1861 г. (основное содержание ее – отмена крепостного права) – земская реформа 1864 г., судебная реформа 1864 г., университетская реформа 1863 г., цензурная

реформа 1865 г., а также военные, финансовые и другие реформы. Волонтаристский характер и половинчатость большинства из них вызвали резкое обострение социальной обстановки в стране («революционную ситуацию»).

РЕФРЕН (французск. *refrain*) – в словесном искусстве – неоднократно повторяющаяся (нередко с небольшими вариациями) часть текста произведения (например, в прозе – глаза Катюши Масловой в «Воскресении» Л.Н. Толстого, в поэзии – повтор определенного куплета песни или его части и т. п.).

САМООРГАНИЗАЦИЯ – процесс спонтанного упорядочивания системы.

САМОРАЗВИТИЕ – развитие системы за счет внутренних источников в соответствии с собственной программой.

СВЯЗЬ ОБРАТНАЯ – воздействие результатов функционирования системы на характер этого функционирования.

СВЯЗЬ ПРЯМАЯ – непосредственное воздействие объектов друг на друга.

СВЯТКИ – двенадцать праздничных дней – с 25 декабря (7 января) по 6 (19) января, которые связаны с рождением и крещением Христа. В период святок традиционно происходили народные гадания и ритуальные игры, связанные с атавизмами языческих обрядов (проводы старого года).

СЕЛЬСКИЙ СТАРОСТА – выборное лицо в нашей дореволюционной сельской общине. Имел власть лично разрешать элементарные правовые ситуации, но обо всех сколь-нибудь значительных вопросах был обязан информировать полицейские власти.

СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ основано на определенной упорядоченности числа слогов в стихе (8–сложник, 11–сложник, 13–сложник и т.п.). В русской поэзии оно господствовало во второй половине XVII – первой трети XVIII в. (как минимум, до 1735 г., когда вышла книга В.К. Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов»). Силлабика распространена особенно в литературах, основанных на языках с фиксированным ударением, – в западной Европе романских (французский, испанский, итальянский), в некоторых славянских (польский, чешский) и др.

СИЛЛАБО–ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ – синтез принципов силлабического и тонического (акцентного) стихосложения. Основано на определенном упорядочении позиций ударных и безударных слогов в стихе. В системе силлабо-тонического стихосложения различаются его основные метры – ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест.

СИНЕКДОХА (греческ. *synekdoche*, буквально – соотнесение) – художественный троп, наименование или характеристика целого через часть, большого через меньшее и т. п. (иногда наоборот). «Отколе умная бредешь ты голова?» (И.А. Крылов).

СИНЕРГЕТИКА – научное междисциплинарное направление, исследующее процессы самоорганизации в сложных системах.

СИНЕРГИЯ – совместное действие, сотрудничество.

СИСТЕМА – совокупность элементов, находящихся в отношениях взаимосвязи друг с другом и со средой, образующих интегративную целостность.

СИСТЕМА ДИНАМИЧЕСКАЯ – постоянно изменяющаяся система.

СИСТЕМА ЗАКРЫТАЯ – система, элементы которой взаимодействуют друг с другом, не имея выхода к внешней среде.

СИСТЕМА МЕТАСТАБИЛЬНАЯ – относительно устойчивая, стабильная система, существующая в межбифуркационный период и способная перейти в точке бифуркации в более устойчивое состояние.

СИСТЕМА НЕУСТОЙЧИВАЯ – система, поведение которой чувствительно к малым возмущениям на микроуровне.

СИСТЕМА ОТКРЫТАЯ – система, отличающаяся прозрачными границами и взаимодействием с окружающим контекстом.

СИСТЕМООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР – движущая сила, объединяющая объекты в систему.

СОТСКИЙ – в дореволюционной России выборный человек из числа мещанства или купечества в городе или из крестьян в деревне, на которого возлагались обязанности слежения за порядком на местах. Во всех сложных случаях сотский был обязан вызывать полицейские власти.

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД в литературоведении основан на одностороннем отношении к искусству как явлению идеологии, отражающему интересы общественных классов и политических партий и воплощающему в своих произведениях нужное им содержание. Абсолютизация этого метода приводит к вульгарному социологизму.

СТАТС–СЕКРЕТАРЬ – личный секретарь (докладчик) русского царя (или правящей царицы) в XVIII – начале XIX в, а позже – просто почетное звание высших государственных чиновников, дававшее право личного общения с императором для докладов и предложений.

СТИЛИЗАЦИЯ – намеренная ориентация автора на известный художественный стиль. **СТИЛИЗАЦИЯ**, в литературе – изображение того или иного художественного стиля (авторского, жанрового, стиля литературной школы, эпохи и т. п.). Стилизация наряду с вариацией, аллюзией и т. п. – одна из конкретных форм парафразиса.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ – анафора, эпифора, амплификация, эллипс, антитеза, оксюморон, анаколүф, парцелляция, солецизм, параллелизм, инверсия, бессоюзие и др. Они родственны художественным тропам и функционально трудноотделимы от них.

СТОЛОНАЧАЛЬНИК – в России XIX в. начальник так называемого «стола», то есть низшего структурного подразделения государственных учреждений. Обычно столоначальниками служили чиновники седьмого класса.

СТРОФА (от греческ. *strophe*, буквально – поворот) – двустишие, четверостишие, октава, онегинская строфа или иная по объему и устоявшемуся названию группа соседствующих стихотворных строк, представляющих собой единое структурно–смысловое целое, объединенное ритмикой и рифмовкой.

Строфы обычно отделяются друг от друга графически – увеличенными интервалами.

СТРУКТУРА - взаимодействие устойчивых, инвариантных составных частей системы.

СТРУКТУРА ДИССИПАТИВНАЯ – состояние частичной упорядоченности системы, находящейся вдали от точки равновесия; возникновение структурных образований в хаосе.

СТРУКТУРА НЕСТАЦИОНАРНАЯ – эволюционирующая структура, способная к росту, усложнению и подверженная распаду.

СТРУКТУРА СТАЦИОНАРНАЯ – устойчивая, неразвивающаяся структура.

СТРУКТУРА ТРАНСИСТОРИЧЕСКАЯ – метастабильная структура, испытывающая дискретные изменения, но в целом сохраняющая свое архетипическое качество в контексте длительной временной протяженности.

СУДЕБНАЯ РЕФОРМА 1864 г. в России ввела в стране суд присяжных, адвокатуру и мировые суды, провозгласила принципы независимости судей, гласности и состязательности судебного разбирательства. Помимо ряда положительных моментов привела к практике вынесения оправдательных приговоров заведомым преступникам на основании вердикта присяжных, поддававшихся психологическому воздействию речистых адвокатов.

ТАЙНЫЙ СОВЕТНИК – в России XIX в. гражданский чин 3-го класса. Это чин высших государственных чиновников (сенаторов, посланников, товарищей министра и т. п.).

ТИТУЛЯРНЫЙ СОВЕТНИК – в дореволюционной России чин 9-го класса. С 1845 г. был низшим из чинов, дававших право на личное дворянство.

ТРАГЕДИЯ (от греческ. *tragodia*, буквально – козлиная песнь) – драматургический жанр, противоположный комедии и предполагающий духовную или физическую гибель главного героя в результате его борьбы с судьбой, обществом и т. п.

ТРЕТЬЕ ОТДЕЛЕНИЕ «Собственной его императорского величества канцелярии», управление политической полиции в России в период 1826–1880 гг. Непосредственно надзор и политический сыск исполнял Отдельный корпус жандармов, шеф которого и был главой Третьего отделения.

УЕЗД – на несколько уездов делилась губерния (это аналогично современному делению области на районы).

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ – современное направление в философии, представленное двумя основными вариантами – учениями Гуссерля и Хайдеггера. Главными требованиями феноменологического метода являются: 1) феноменологическая редукция, то есть ориентация на субъективный опыт 2) трансцендентальная редукция, то есть рассмотрение субъекта познания не как реального существа а как «чистого сознания».

ФЛУКТУАЦИЯ – случайное отклонение.

ФРЕЙЛИНА – в царской России женское придворное звание. Фрейлины составляли свиту императриц и великих княгинь. Ими могли быть представительницы знатных дворянских фамилий.

ХОРЕЙ (греч. *choreios*; букв. – плясовой) – двусложный стиховой метр, в котором чередуются слоги ударный/безударный, ударный/безударный и т.д. («Мчатся тучи, вьются тучи» – пример из пушкинских «Бесов»). Наиболее употребительные размеры русского силлабо–тонического хорея – трехстопный, четырехстопный и шестистопный, а примерно с середины XIX в. – также пятистопный. В XVIII в. хорея был излюбленным метром реформатора русского стихосложения поэта и филолога В.К. Тредиаковского, который убежденно писал и в своей книге «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) и в других трудах о его особой выразительной силе (сравнительно с другими метрами).

ЧЕЛЯДЬ – дворня, дворовые люди помещика.

ЧУЖОЕ СЛОВО – неавторское слово.

ШЛЯХЕТСТВО (польск. *szlachectwo*) – одно из названий дворянства в России вплоть до пушкинского времени, один из синонимов слова «дворянство».

ЭВЕНТУАЛЬНЫЙ – возможный лишь при случайном стечении обстоятельств.

ЭКЗОГЕННЫЙ – имеющий внешнее происхождение, вызванный внешними причинами.

ЭКСТРАПОЛЯЦИЯ – один из методов прогнозирования, связанный с распространением выводов, полученных для одной части системы, на всю ее целостность.

ЭМЕРДЖЕНТНОСТЬ – избыточность системы, наличие у нее таких свойств, которыми не обладают составляющие ее части.

ЭНТРОПИЯ – возрастание степени неупорядоченности внутри системы, грозящее ей распадом.

ЭПИГОНСТВО – в художественной словесности нетворческое, механическое подражание, не имеющее характера сознательного художественного парафразирования чужих произведений. Эпигонство – признак отсутствия личного таланта (или иногда его юношеской незрелости). Эпигон поверхностно копирует образы, мотивы, приемы и стилевые шаблоны писателей и литературных школ, которые кажутся ему эталоном, нормой.

ЭПИГРАММА (греческ. *epigramma*, буквально – надпись) – жанр, претерпевший большую эволюцию в истории мировой поэзии. Так, античная эпиграмма еще не отличалась той предельной краткостью (обычно две–четыре строчки), к которой привыкли читатели русской поэзии XIX в. Эпиграмма русской классической поэзии – краткое, афористическое, полное иронии стихотворение (обычно сатирической направленности).

ЭПИГРАФ (от греческ. *epigraphe* – надпись) – та или иная цитата или чье–то целое краткое изречение, предваряющие авторский текст (обычно эпиграф графически отделяется от произведения, которому предпослан). Эпиграф –

важный смысловой компонент произведения, поскольку содержит тот или иной образный намек на основную мысль, управляющую им по замыслу автора.

ЭПИЛОГ (греческ. *epilogos*) – заключительная часть произведения, содержащая краткое философское обобщение, итоговый вывод, сжатое сообщение о дальнейшей судьбе героев и т. п.

ЭПИТЕТ (греческ. *epitheton*, буквально – приложенное) – разновидность тропа – метафорическое определение изображаемого предмета, понятия или явления (прилагательное, наречие, деепричастие, существительное и т. д.).

ЭПИЧЕСКИЙ (греческ. *epikos*) – характерный для эпоса, или, в переносном смысле, мудро–величавый, неторопливо–размеренный и т. п.

ЭПОПЕЯ (от *eros* и греческ. *poieo* – творю) – большое по объему повествовательное произведение в стихах или прозе, посвященное изображению широкомасштабных исторических (или историко–мифологических) событий о выдающихся национально–исторических событиях («Илиада» Гомера, роман Л.Н. Толстого «Война и мир» и др.). В бытовом смысле – полный событий и приключений и чем–то конкретным завершившийся отрезок человеческой жизни.

ЭПОС – род литературы, основным содержанием которого является эстетическое освоение объективных процессов и закономерностей человеческой жизни, включенности человека в мир.

ЭПОС (греческ. *eros* – слово, повествование) – один из трех литературных родов (наряду с лирикой и драмой). Основной жанровой формой литературного эпоса многие века была эпическая поэма (в русском фольклоре былина, сказка и историческая песня), в литературе нового времени такой основной формой стал роман. Повесть, рассказ, новелла – также формы эпоса.

ЭСТЕТИЗМ – абсолютизация эстетических ценностей и игнорирование ценностей иного порядка (этических, позитивистских и пр.).

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ – один из способов ценностного освоения действительности, определяемый критериями красоты.

ЯМБ (греч. *iambos*; различных этимологических толкований этого термина имеется несколько) – двусложный стиховой метр, в котором чередуются слоги безударный/ударный, безударный/ударный и т.д. («Роняет лес багряный свой убор» – А.С. Пушкин). Иначе говоря, в нем, в отличие от хорея, ударения приходятся на четные слоги. С ямбом в русской поэзии связан устойчивый ассоциативный ореол, поскольку это, пожалуй, самый «классический», «авторитетный» из метров русского силлабо–тонического стиха, излюбленный метр М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина, А.С. Пушкина. Основные размеры русского ямба – прежде всего, четырехстопный (лирика, оды, эпические поэмы), затем шестистопный (многие поэмы и стихотворные пьесы XVIII в.), пятистопный (лирика и стихотворные пьесы как XIX в., так и XX в.), а также *вольный* – с варьирующимся количеством стоп в строках (некоторые поэмы XVIII в. – прежде всего, «Душенька» И.Ф. Богдановича, басни XVIII – XX вв. – например, басни И.А. Крылова, стихотворная комедия XIX в. – например, «Горе от ума» А.С. Грибоедова).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Abramzon T.E., Rudakova S.V., Zaitseva T.B., Koz'ko N.A., Tulina E.V. (2016). The Consistency of Lyric Artistic Thinking // International Journal of Environmental & Science Educational. Volume 11. Issue 17. Pp. 10185-10196.

Абрамзон Т.Е. «Вечернее размышление» М. Ломоносова и “Evening Reflections” Дж. Боуринга: от полисемии идей оригинала к однозначности перевода // Проблемы истории, филологии, культуры. 2014. №1. С. 228-243.

Абрамзон Т.Е. «Письмо о пользе Стекла» М.В. Ломоносова: опыт комментария просветительской энциклопедии (монография). М.: ОГИ, 2010. 190 с.

Абрамзон Т.Е. Генезис и эволюция формулы Сын (-ы) Отечества (к вопросу о диалоге дискурсивных практик в России XVIII века) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. №2 (28). С. 251-265.

Абрамзон Т.Е. Из истории слова Меценат (материалы к энциклопедическому словарю «М.В.Ломоносов») // Проблемы истории, филологии и культуры. 2011. № 3. С. 336-342.

Абрамзон Т.Е. К вопросу о русском счастье (поэзия XVIII века) // Libri Magistri. 2015. Вып.1. Литературный процесс: историческое и современное измерения. С. 116-134.

Абрамзон Т.Е. Ломоносовский текст» русской культуры: Избранные страницы (монография). М.: ОГИ, 2011. 240 с.

Абрамзон Т.Е. Любовная парадигма в сумароковской книжке // Проблемы истории, филологии, культуры. 2013. №3. С. 180-187.

Абрамзон Т.Е. О забавной Фортуне в русской поэзии XVIII века // Юмор и сатира в координатах XXI века. София, 2015. С. 15-23.

Академические школы в русском литературоведении - М., 1976.

Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник / Под ред. В.Е. Холшевникова. Л., 1985.

Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики. Лекции к спецкурсу. СПб., 1995.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. М., 1995.

Бахтинский сборник. М., 1990. Вып. 1.

Бахтинский сборник. М., 1991. Вып. 2.

Бахтинский сборник. М., 1997. Вып. 3.

Богаткина М.Г. К вопросу о построении теоретической поэтики в сопоставительном литературоведении // Сопоставительная филология и полилингвизм: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 2002.

Богаткина М.Г. К вопросу о типологии переходных явлений в развитии русской литературы // Мир романтизма: Материалы Международной научной конференции. Тверь, 2003. Вып. 6 (30).

Богаткина М.Г. Концепция возвышенного в русской поэзии начала XX века (Б.Пастернак - цикл «Петербург») // Wiener Slawistischer Almanach. Munchen, 1994. № 34.

Богаткина М.Г. Переход к новому пониманию взаимосвязи природы и человека в русской литературе XIX – XX в.в.: материализация духовного // Природа в художественной литературе: материальное и духовное: сб. ст. СПб., 2004.

Богаткина М.Г. Принцип историзма в преподавании литературы: смена научных парадигм // Славянская культура, истоки, традиции, взаимодействие: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. М., 2007.

Богомолов Н.А. Краткое введение в стиховедение. М., 2009.

Болотова Н.С. Филологический анализ текста. Томск, 2001. Ч. 1.

Бонеевская Н.К. М. Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995.

Борев Ю. Эстетика. М., 1988.

Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.

Бушмин А. Принцип научного историзма // Наука о литературе. М., 1980.

Введение в литературоведение / Под ред. Л. М. Крупчанова. М., 2009.

Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др.; под ред. Л.В.Чернец. М.: Высш.шк. ; Академия,1999.

Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999.

Введение в литературоведение: учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш.шк., 2004.

Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.; Л. 1930.

Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.

Власкин А.П. Типологическое и имманентное в художественной характеристике героев Ф.М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. Вып. 3. С. 311-318.

Власкин А.П. Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах № 27. М.: Серебряный век, 2010. С. 176-192.

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

Гадамер Г.-Г. Эстетика и герменевтика. Искусство и подражание. Актуальность прекрасного. М., 1991.

Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX в. М., 1997.

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

Гальцева Р.А. Борьба с Логосом // Новый мир. 1994. №5.

Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994.

- Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...». Методика анализа // Гаспаров М.Л. Избранные труды, том II. О стихах. М., 1997.
- Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1-3. М., 1968.
- Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. М., 1975..
- Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971; 1999.
- Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 1991.
- Гофман М.Л. «Клеопатра» и «Египетские ночи». Неосуществленный замысел Пушкина // Современные записки. 1922. Кн. XIII.
- Гуляев Н.А. О соотношении понятий «художественное мышление», «художественный метод», «стиль» // Вопросы романтизма. - Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1969.
- Гуляев Н.А. Теория литературы. М., 1985.
- Гурвич И.А. Беллетристика в русской литературе XX в. М., 1991.
- Давыдова Т.Т., Пронин В.А. Теория литературы. М.: Логос, 2003.
- Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика. М., 2000.
- Долинин К. А. Интерпретация текста. М., 1985.
- Доманский В.А. Литература и культура. Культурологический подход к изучению словесности в школе. - М., 2002.
- Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979.
- Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. СПб.: Алетейя, 2003.
- Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001.
- Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. - М., 1992.
- Зайцева Т.Б. Драма Чехова «Три сестры» как парафраза стихотворения Лермонтова «Три пальмы» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. №7 (118). Часть 1. С. 90-93.
- Зайцева Т.Б. Категория отчаяния или «болезнь к смерти» в философии Сёрена Киркегора // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 11 (25): в 2-х ч. Ч.1. С.65-68.
- Зайцева Т.Б. Концепт «Любовь» в творчестве А.П. Чехова (для антологии «Художественные константы русской литературы») // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 3 (33). С. 705-711.
- Зайцева Т.Б. О людях и деревьях (к истории одного христианского сюжета в произведениях Киркегора и Лермонтова) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. №5. С.77-80.
- Зайцева Т.Б. Тип эстетика в повести Чехова «Три года» // Вестник Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова. 2011. №3 (35) сентябрь. С.109-113.

Зайцева Т.Б. Чехов и Киркегор: к вопросу о типологических и генетических связях // Проблемы истории, филологии, культуры. 2012. № 1. С. 265-274.

Интертекстуальные связи в художественном тексте: сб.ст. СПб., 1993.

Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1998.

Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Каллер Дж. Теория литературы. М., 2006.

Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.

Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской прозе XIX -XX вв. Л., 1994.

Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992.

Косиков Г.К. Герменевтика и интерпретация // Вопросы литературы. 1993. № 11.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник МГУ. Филология. 1995. №1.

Кун Т. Структура научных революций. М., 1975.

Купреянова Е.Н. Историко-литературный процесс как научное понятие // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974.

Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М., 1988.

Литература русского предромантизма: мировоззрение, эстетика, ПОЭТИКА / Федосеева Т.В., Моторин А.В., Разживин А.И., Пашкуров А.Н., Петров А.В., Биткинова В.В., Недашковская Н.И., Дорофеева Ю.Г. Монография / Под редакцией Т.В. Федосеевой. Рязань, 2012.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

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

Литературоведение на пороге XXI века: сб.ст. / ред. П.А. Николаев, Е.З. Цыбенко, Л.В.Чернец. М., 1998.

Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973.

Лосев А.Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М., 1975.

Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972 (и др. изд.).

Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1993. Т.3.

Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. М., 1999.

Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.

Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М., 1999.

Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. М., 1997.

- Михайлов А.В. О некоторых проблемах современной теории литературы // Известия РАН, отд. Литературы и языка. 1994, №1. С. 15-22.
- Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973.
- Мукаржовский Ян. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Исследования по теории искусства. М., 1994.
- Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. СПб., 1992.
- Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс): сб.ст. / ред. А.А. Ревякина. М., 2001.
- Непомнящий В. Условие Клеопатры. К творческой истории повести «Египетские ночи»: Пушкин и Мицкевич // Новый мир. 2005. № 9.
- Нигматуллина Ю.Г. Комплексное исследование художественного творчества. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990.
- Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1970.
- Николаев П.А. История русского литературоведения: учеб. пособие / под ред. П.А.Николаева. М., 1980.
- Николаев П.А. Советское литературоведение и современный литературный процесс. М., 1987.
- Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М., 2003.
- Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. М., 1988.
- Паллиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. М., 1962.
- Паллиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. М., 1962.
- Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и новейшее время. М.: Наука, 2003.
- Петров А.В. Брачно-свадебная поэзия в русской литературной культуре XVIII – начала XIX веков (монография). Магнитогорск: Изд. МаГУ, 2013. 238 с.
- Петров А.В. Из истории маргинальных жанров в русской поэзии XVIII века. Эпические стихи, эпиграмма, баллада. Магнитогорск, 2012.
- Петров А.В. Новогодняя поэзия в России: от Тредиаковского до Бенедиктова (монография). Магнитогорск: Изд. МаГУ, 2009. 267 с.
- Петров А.В. Оды «На новый год», или открытие времени: становление художественного историзма в русской поэзии XVIII века; М-во образования и науки Российской Федерации, Московский пед. гос. ун-т. Москва, 2005. 271 с.
- Петров А.В. Поэты и История: Очерки русской художественной историософии: XVIII век (монография). Магнитогорск: МаГУ, 2010. 268 с.
- Петров А.В. Русская литература XVIII века: Тесты (учебно-методическое пособие). М.: Флинта, Наука, 2010. 136 с.

- Петров А.В. Эпиталама в русской литературе XVIII века: Очерки по исторической поэтике жанра. Магнитогорск: Изд. МаГУ, 2012. 218 с.
- Поспелов Г.Н. Стадиальное развитие европейских литератур. М., 1988.
- Поспелов Г.Н. Теория литературы. М., 1978.
- Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008.
- Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
- Рижинашвили У.И. Эстетическая информация. Опыт применения идей семиотики и теории информации к анализу некоторых проблем эстетики. Тбилиси, 1975.
- Рикёр П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. М., 1995.
- Роднянская И. Б. Образ // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2003.
- Розанов И.Н. Литературные репутации: Работы разных лет. М., 1990.
- Теория литературы. Литературный процесс. М., 2001.
- Романова Т.В. Лингвистический анализ художественного текста: Учебное пособие. Нижний Новгород, 2007.
- Рудакова С.В. Мотив смерти в поэтическом мире Е.А. Боратынского // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. «Филология. Искусствоведение». Вып. 36. 2009. С. 91–9.
- Рудакова С. В. Мотив сна в лирике Е.А. Боратынского // Rhema. Рема. 2012. № 3. С. 55-62.
- Рудакова С.В. «На что вы, дни! Юдольный мир явления....» как один из композиционных центров книги стихов «Сумерки» Е.А. Боратынского // Вестник Сургутского государственного педагогического университета». 2011. № 4 (15). С. 80–86.
- Рудакова С.В. Основные образно-семантические категории поэтического мира Е.А. Боратынского. Магнитогорск: МаГУ, 2013. 164 с.
- Рудакова С.В. Системность художественного мышления Е.А. Боратынского-лирика: автореф. д. филол. наук. Екатеринбург, 2014. 45 с.
- Рудакова С.В. Художественное своеобразие романтической лирики Е.А. Боратынского: учебное пособие. Магнитогорск: Магнитогорский Дом печати, 2015. 90 с.
- Русская словесность. Антология. М., 1997.
- Сакулин П.Н. Филология и культура. М., 1990.
- Семенов А.Н., Семенова В.В. Теория литературы: вопросы и задания: учебное издание. М., 2003.
- Сидяков Л.С. К изучению «Египетских ночей» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 173–182. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/im4/im4-173-.htm>
- Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004.
- Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001.
- Современная литературная теория. Антология / сост. И.В.Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004.

Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996.

Сравнительное и сопоставительное литературоведение. Хрестоматия. Казань: ДАС, 2001.

Темненко Г.М. Стихотворение Ахматовой «Клеопатра» в свете интертекстуального и имманентного анализа. URL: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=257>

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

Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.

Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман; под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004.

Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1976.

Томашевский Б.В. Теория литературы: Поэтика. М., 1996.

Тороп Г.Х. Проблема интекста // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартуского госуниверситета. Тарту, 1981. Вып. 567.

Тюпа В.И. Анализ художественного: Введение в литературоведческий анализ. М., 2001.

Уайт Х. По поводу «нового историзма» // Новое литературное обозрение. 2000. № 42.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970 (и др. изд.).

Устин А.К. Текст. Интертекст. Культура. СПб., 1995.

Уэллек Л., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978.

Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб., 2004.

Фарыно Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991.

Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000.

Федотов О.И. Основы теории литературы: уч. пособие: в 2 ч. М.: Гуманит. Центр ВЛАДОС, 2003.

Фомичева Ж.Е. О типах интертекстуальности // Проблемы лингвистического анализа текста: сб.ст. Шадринск, 1993.

Фрайзе М. После изгнания автора: литературоведение в тупике? // Автор и текст: сб.ст./ ред. В.М. Маркович, В. Шмидт. СПб., 1996. Вып. 2.

Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Время и бытие. М., 1993.

Хализов В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.

Хализов В.Е. Драма как явление искусства: поэтика, генезис, функционирование. М., 1978.

Хализов В.Е. Классическое видение мира и культурно-художественная ситуация XX века // Классика и современность. Изд. МГУ, 1991.

Хализов В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2002.

Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.

Чернец Л.В. Как слово наше отзовется. М., 1995.

Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.

Чернец Л.В. Судьбы теоретической поэтики в российском литературоведении (вторая половина XIX – начало XX в.в.) // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г.Н. Пospelова. Изд. МГУ, 1999.

Чернец Л.В., Исакова И.Н. Теория литературы: Анализ художественного произведения // Сайт «Лингвокультурологический тезаурус «Гуманитарная Россия». URL: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/3/content.php>

Чумаков Ю. Осень // Пушкин в школе. Пособие для учителей. / Сост. В.Я. Коровина. М., 1999.

Шанский Н.М., Махмудов Ш.А. Филологический анализ. СПб., 1999.

Шестаков В.П. Ницше и русская мысль // Россия и Германия: сб.ст. М., 1993.

Шилова Н.Л. Достоевский и проблема интерпретации "Египетских ночей" Пушкина. URL: <http://philolog.petrus.ru/filolog/konf/2001/25-shilova.htm>

Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст 1989–1992. М., 1989–1993.

Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2001.

Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Эсалнек А.Я. Архетип // Введение в литературоведение: Литературное произведение. М., 1999. URL: <http://emigrantika.ru/news/301-bookv>

Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2004.

Электронные ресурсы

1. **feb-web.ru** Фундаментальная электронная библиотека. Один из самых мощных Интернет-проектов России. Большой и профессионально оформленный, удобный в работе корпус филологических материалов, включая словари и энциклопедии.

2. **magazines.russ.ru** Журнальный зал – незаменимый помощник, позволяющий ориентироваться в мире журнальных публикаций, связанных с филологией. Представлены как библиотека ведущих отечественных филологических журналов, так и обзоры наиболее интересных новейших публикаций, что делает «Журнальный зал» особенно ценным для профессионального филолога.

3. **nature.web.ru/litera/** Словарь по литературоведению П. А. Николаева. Словарь состоит из множества лаконичных статей, определяющих суть терминов и понятий литературоведения. Словарь удобен в использовании, предлагает некоторый «теоретический минимум».

4. **philology.flexum.ru** Флексум – своеобразный компас в мире Интернет-публикаций. Он отслеживает филологические издания и моментально отвечает на запрос. Если вам нужна какая-то книга или понятие, вам ответят, где и когда что было опубликовано на этот счет.

5. **ru.wikipedia.org** Википедия – один из самых популярных мировых Интернет-проектов. К статьям Википедии отсылает практически любой запрос. Стоит, правда, помнить, что Википедия – свободная энциклопедия, а не профессиональное издание, поэтому информацию из Википедии стоит перепроверять. В то же время это очень удобное и популярное Интернет-издание.

6. **www.gumer.info** Библиотека Гумер, доступ к большому числу фундаментальных исследований по гуманитарным наукам, в частности, филологии.

7. **www.philolog.ru** Серьезный проект филологов Петрозаводского университета, содержащий большое число текстов русской литературы и филологических разработок. Проект еще не завершен, не все разделы заполнены, но и имеющееся в наличии впечатляет.

8. **www.philology.ru** Русский филологический портал, содержит достаточно большой список электронных версий работ классиков филологии на русском языке.

9. **www.ruthenia.ru** Рутения – совместный проект московских и тартуских филологов. Тартуская школа славистики, созданная замечательным филологом Ю. М. Лотманом, и сегодня является одной из ведущих в Европе. Проект «Рутения» – это множество фундаментальных исследований о русской литературе.

10. **www.rvb.ru/philologica** Двухязычный русско-английский журнал по русской и теоретической филологии. В журнале печатаются ведущие русские и зарубежные филологи, это, что называется, «большая филология». Правда, статьи рассчитаны на профессионалов, для начинающего филолога они трудноваты. Но это издание современный филолог обязательно должен иметь в виду, учитывая перспективы профессионального роста.

Учебное текстовое электронное издание

**Абрамзон Татьяна Евгеньевна
Зайцева Татьяна Борисовна
Петров Алексей Владимирович
Рудакова Светлана Викторовна**

ОСНОВЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебно-методическое пособие

0,84 Мб

1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2017 год
ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»
Адрес: 455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск,
пр. Ленина 38

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»
Кафедра языкознания и литературоведения
Центр электронных образовательных ресурсов и
дистанционных образовательных технологий
e-mail: ceor_dot@mail.ru