

В.П. Крючков

## **«ЛИТЕРАТУРА С ОСНОВАМИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ»**

Учебное пособие

для студентов факультета психолого-педагогического и специального образования СГУ (специальность «Логопедия»), обучающихся на дистанционной форме обучения.

Саратов - 2012

### **СОДЕРЖАНИЕ**

Введение

Модуль 1. **Общие вопросы литературоведения. Эпос.**

*Контрольные вопросы к первому модулю.*

Модуль 2. **Лирика как род литературы.**

*Контрольные вопросы ко второму модулю.*

Модуль 3. **Драма как род литературы.**

*Контрольные вопросы к третьему модулю.*

**Контрольное задание по итогам изучения курса.**

**Тесты.**

**Примерная схема анализа литературного произведения.**

**Рекомендуемая литература.**

## ВВЕДЕНИЕ

Цели освоения дисциплины: сформировать у студентов знание закономерностей историко-литературного процесса, специфики литературы как искусства слова, умение работать с литературным текстом, закрепить знания об основных классических литературных произведениях, полученные в школе.

Дисциплина «Литература с основами литературоведения» входит в модуль «Филологические основы дефектологического образования», относится к базовой части профессионального цикла.

Для освоения дисциплины «Литература с основами литературоведения» студенты используют знания, умения, сформированные в ходе изучения предмета «Литература» в общеобразовательной школе.

Изучаемый курс разделен на 3 модуля: «Общие вопросы литературоведения. Эпос»; «Лирика как род литературы»; «Драма как род литературы». К каждому модулю предлагаются контрольные вопросы, на которые студент должен ответить во время видеоконференции. Если экзамен (зачет) не будет сдан по итогам дистанционного обучения, по этим же вопросам необходимо будет сдавать экзамен лично в вузе преподавателю.

После изучения всех модулей студент будет допущен к итоговому тестированию по материалам всего курса.

### **Требования к уровню освоения содержания дисциплины**

В результате изучения дисциплины студент должен знать/уметь:

- понимать образную природу искусства слова;
- знать основные теоретико-литературные понятия;
- анализировать и интерпретировать литературное произведение, используя сведения по истории и теории литературы (художественная структура, тематика, проблематика, нравственный пафос, система образов, особенности композиции, художественного времени и пространства, изобразительно-выразительные средства языка, художественная деталь); анализировать эпизод (сцену) изученного произведения, объяснять его связь с проблематикой произведения;
- выявлять авторскую позицию, характеризовать особенности стиля писателя;

- аргументировано формулировать свое отношение к прочитанному произведению;
- писать рецензии на прочитанные произведения и сочинения различных жанров на литературные темы.
- иметь навык работы с критической литературой.

### **Самостоятельная работа студентов**

- изучение теоретического материала – учебного электронного пособия по курсу;
- чтение и анализ художественных текстов в соответствии с программой курса;
- выполнение контрольных заданий по материалам курса.
- в конце каждого модуля помещены вопросы для самоконтроля и для проведения собеседования во время видеоконференций, которые предполагается провести в количестве 3-х в течение семестра. Эти вопросы подготовлены по тем материалам, которые предложены студентам на сайте дистанционного образования.

## **МОДУЛЬ I.**

### **ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. ЭПОС.**

#### **ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА**

*История литературы. Теория литературы. Литературная критика. Текстология и источниковедение. Виды изданий литературных текстов.*

Словесность изучается филологическими науками. **Филология** в переводе с греч. – «*любовь к слову*». Основные филологические науки – **литературоведение** и **лингвистика**. В состав каждой из них входит целый ряд основных и вспомогательных дисциплин. Иногда, наряду с литературоведением и лингвистикой, выделяют **фольклористику** – науку, изучающую произведения устного народного творчества.

Литературоведение изучает, объясняет, комментирует произведения художественной литературы. Не будь литературоведческой науки, многие шедевры мировой литературы остались бы непонятыми, нераскрытыми, а читателям невозможно было бы ориентироваться в необъятном море мировой литературы всех времен и народов.

Слово **литература** образовано от лат. **littera** – *буква* и **tura** – суфф. *ость*. Т.о. **литература** буквально переводится как *буквенность, сообщество букв, знаков*.

Термин **литература** появился во 2-й половине XV века после изобретения книгопечатания: в 1440-ом году **Иоганн Гуттенберг** в Германии изобрел книгопечатание. Первой печатной книгой была Библия.

Начиная с античности и до XV века всю литературу называли поэзией (от.

греч. *творить, творчество*). Поэзия включала в себя не только литературно-художественные тексты, но и исторические, философские. Изучением поэзии занималась поэтика – наука о поэзии.

Русский термин **литературоведение** появился в **XIX** веке. В этимологии слова литературоведение – его смысл: **ведение** – т.е. *знание, понимание литературы*.

Этимология же слова **литература** (буквенность) подчеркивает неразрывное **единство** различных **филологических наук**. Границы между различными филологическими науками прозрачны, и их сотрудничество может быть чрезвычайно плодотворным: литература – это словесное искусство, и без лингвистики (изучающей язык на уровне буквы, звука, слова, предложения, текста) глубокое, научное постижение литературного произведения невозможно. В необходимости обращения к лингвистике (в той или иной мере) мы будем убеждаться всякий раз, анализируя конкретное художественное произведение.

Иногда казалось бы незаметная, чисто «лингвистическая» деталь способна придать тексту оригинальный, глубокий смысл. Как, например, в стихотворении **М.Ю. Лермонтова «Нищий»**:

*У врат обители святой  
Стоял просящий подаянья  
Бедняк иссохший, чуть живой  
От глада, жажды и страданья.*

*Куска лишь хлеба он просил,  
И взор являл живую муку,  
**И** кто-то камень положил  
В его протянутую руку.*

*Так я молил твоей любви  
С слезами горькими, с тоскою;  
Так чувства лучшие мои  
Обмануты навек тобою!*

Это стихотворение – об обманутой, отвергнутой любви. И вместе с тем его содержание гораздо шире. Причем интерпретация этого стихотворения зависит от интерпретации союза «и» в стихе: «*И кто-то камень положил...*» Изменилось бы что-нибудь, если бы соединительный союз «и» был заменен противительным «но»: «*Но кто-то камень положил...*»? Конечно, в таком случае возникло бы противопоставление, а не следствие.

Самый верный путь к постижению произведения – его многократное прочтение, работа с каждой страницей, предложением, словом. Иначе анализ произведения будет сведен к общим фразам, нередко – к демагогии.

**Литературоведение** – это общее название многих литературоведческих наук – основных и вспомогательных. Чаще всего выделяют 3 основные литературоведческие дисциплины: **историю литературы, теорию литературы, литератур-**

ную критику.

Иногда к основным наукам причисляют *текстологию* и *источниковедение*, подчеркивая тем самым их базовый характер по отношению к другим литературоведческим наукам.

## 1. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

История литературы отбирает, описывает и объясняет литературные явления, исследует процесс литературного развития и на основе этого изучения определяет место и значение литературных явлений.

Предметом изучения истории литературы являются литературные произведения, литературно-критические статьи, творчество отдельных писателей и критиков; формирование, особенности и исторические судьбы художественных методов, литературных видов и жанров.

**Задача историка литературы** заключается в том, чтобы различить главное и второстепенное в море литературно-исторических фактов, отделить важное и бесполезное для описания.

В рамках общей истории литературы существует много **частных историко-литературных дисциплин**, изучающих определенные, различным образом локализованные, явления литературы. Историко-литературные дисциплины формируются по различным принципам:

### **1. по национально-пространственному и языковому охвату.**

- в соответствии с этим принципом самой обширной является **история мировой литературы**. Издается *9-томная История мировой литературы*, охватывающая литературу всех времен и народов с древнейших времен и до наших дней;

- выделяются также **региональные литературы**, например, *славянская, латиноамериканская, скандинавская литературы*. Они имеют свои особенности развития, свои черты, отличающие их от литературы других регионов. Изучением этих литератур занимаются соответствующие литературоведческие дисциплины;

- существуют **литературы национальные** и историко-литературные науки, занимающиеся их изучением: история *итальянской, русской, английской, немецкой и т.д. литератур*.

**2. Историко-литературные дисциплины** формируются также **по принципу временного ограничения** того или иного этапа в развитии мировой литературы: в истории мировой литературы выделяются *античная литература, средневековая литература, литература эпохи Возрождения* и т.д.

**3.** Существуют также историко-литературные дисциплины, изучающие пути формирования и особенности развития **художественных систем, стилей и жанров**:

- история французского классицизма,
- история немецкого романтизма,
- история европейского модернизма и т.д.

**4.** Ряд историко-литературных дисциплин выделяется **по принципу адресации**, т.е. по обращенности к специалистам (или будущим специалистам) в той или

иной сфере деятельности:

- история детской литературы,
- история художественного перевода и т.д.

Одной из задач историков литературы является **создание историко-литературных комментариев** к тем или иным литературным текстам. Без соотнесения художественного произведения с той историко-литературной ситуацией, в которой оно было написано, порой невозможно глубокое понимание произведения.

Например, что увидит в повести **М.А. Булгакова «Собачье сердце»** читатель через несколько десятилетий, когда окончательно уйдет в прошлое острота идеологического конфликта этого талантливого произведения? Вероятно, оно будет восприниматься как фантастическое произведение с остроумным сюжетом и не более того. Причем понимание этого произведения людьми, незнакомыми с историко-литературным контекстом, даже трудно предсказать. Об этом свидетельствуют, например, **отзывы** об этом произведении **американских студентов** - Гарвардского университета, изучающих русский язык. Они, в отличие от русскоязычного читателя, требовательнее отнеслись к профессору Преображенскому и снисходительнее – к Полиграфу Полиграфовичу Шарикову. Преображенского они упрекнули в эгоизме, в том, что он отказывается заботиться о другом человеке – о Шарикове и высокомерно к нему относится, а ведь Шариков – создание профессора. К Шарикову же, считают они, надо относиться гуманнее, так как он – человек, личность и имеет право на свою линию поведения. Для адекватного понимания идейно-художественной направленности «Собачьего сердца» необходимо вникнуть в историческую ситуацию, понять эпоху написания повести М. Булгакова. Со временем весь идеологический конфликт и контекст этой повести уйдет в историко-литературные комментарии, примечания к повести. Это – задача историка литературы.

Можно сказать, что аналогичная история произошла с другой талантливой книгой – **«Путешествием Гулливера» Джонатана Свифта**. Ныне она перешла в разряд книг для детского чтения наряду со сказками и фантастическими произведениями. И только историки английской литературы нам смогут подсказать, что «Путешествие Гулливера» в свое время – в XVIII веке – было не менее актуально, чем в недавнем прошлом повесть «Собачье сердце». Книга Свифта была написана как злободневная пародия на современное писателю общественно-политическое устройство Англии и других европейских государств.

В ведении истории литературы находятся также **творческие взаимоотношения писателей, взаимодействие и взаимовлияния различных литератур мира**. Например, нельзя говорить о **русском романтизме**, не учитывая творческий опыт английского поэта Джорджа Байрона; историю и особенности **русского символизма** трудно уяснить, если оставить в стороне предшествовавший ему французский символизм; итальянский футуризм, его декларации помогут лучше понять специфику русского футуризма и т.д.

Одним из важных понятий историко-литературной науки является понятие

«литературный процесс» - это история литературных течений и направлений, история литературной борьбы, творческие взаимоотношения различных писателей и художественных стилей.

## 2. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Теория литературы изучает природу литературного творчества, функции литературы, определяет методологию и методику изучения литературы в целом и литературного произведения в его родовой и жанровой специфике.

**Вопросы**, изучаемые теорией литературы, объединяются в основном в 3 цикла:

1. Вопросы, связанные с **происхождением литературного произведения**, с особенностями образного отражения действительности писателем: рассматриваются понятия образности, законы сотворения текста, изучается творческий процесс, вырабатываются общие принципы художественности, оценки литературного творчества в целом.

При этом необходимо учитывать, что творческий процесс – таинственный, он всегда непредсказуем и неуправляем извне, см. М. Цветаева в цикле стихов «Поэты»:

*Поэт -- издадека заводит речь.  
Поэта -- далеко заводит речь.*

*Планетами, приметами, окольных  
Притч рытвинами... Между да и нет  
Он даже размахнувшись с колокольни  
Крюк выморочит... Ибо путь комет --*

*Поэтов путь. Развеянные звенья  
Причинности -- вот связь его! Кверх лбом  
Отчаесть! Поэтовы затменья  
Не предугаданы календарем.... 8 апреля 1923*

Над тайной творчества размышляют и теоретики литературы, и сами писатели и поэты, например, А. Ахматова в стихотворении «Творчество»:

*Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.*

*Сердитый окрик, дегтя запах свежий,  
Таинственная плесень на стене...  
И стих уже звучит, задорен, нежен,  
На радость вам и мне. 1940.*

2. Цикл вопросов посвящен собственно художественному произведению, **учению о структуре художественного произведения**, о его устройстве (понятия темы, идеи, характера, сюжета и композиции, вопросы стилистики и стихосложения).

3. Цикл вопросов связан с учением **о литературном процессе** – о том, как художественное произведение воспринимается читателем, как взаимодействует с другими произведениями (литературный процесс изучается и историками, и теоретиками литературы).

Жизнь литературно произведения после его создания, иногда в течение столетий и тысячелетий – тема важная и интересная. Литературное произведение может и быстро умереть, остаться в своем времени, а может становиться все более значимым, востребованным последующими поколениями. И не всегда отдаленные перспективы легко предсказуемы.

Говорят, что при жизни У. Шекспир не был Шекспиром, т.е. он не был тем гениальным драматургом, каким его знает ныне каждый образованный человек. Самуил Яковлевич **Маршак**, поэт и переводчик Шекспира:

*Старик Шекспир не сразу стал Шекспиром,  
Не сразу он ряду вышел вон.  
Прошли века, пока он целым миром  
Был в звание Шекспира возведен.*

В наши дни то, что мы видим в творениях Шекспира, является результатом творчества не только самого английского драматурга, но и многих поколений читателей, критиков, комментаторов, режиссеров, актеров...

**Понятия и термины теории литературы** имеют **общий характер**, так как они отвлекаются от конкретно-исторических черт и свойств, конкретных литературных явлений и произведений. Каждый раз при анализе конкретных произведений или литературных направлений термины теории литературы уточняются и конкретизируются. Так, в теории литературы есть термин **литературный герой**, однако

- в **литературе классицизма** это один тип героя – с развитым чувством долга, жертвующий личным во имя высших нравственных, государственных, общественных интересов;

- в **литературе романтизма** – романтический, байронический герой, борец и бунтарь: он бескомпромиссен, ему чуждо лицемерие и он всегда находится в состоянии конфликта с другими; он всем чужой и он одинок в мире, независим, несчастен, но его независимость ему дорога; он нарушает запреты морали, совершает дурные поступки, но всегда считает себя правым. Он способен страстно любить, но его любовь-страсть, всегда единственная, всегда обречена по вине самого героя.

### **3. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА**



От греч. **kritike** – искусство разбирать, судить.

Литературная критика – вид литературного творчества, дающий оценку и истолкование художественного произведения, а также явлений жизни, в нем отраженных. В отличие от истории литературы литературная критика освещает по преимуществу процессы, происходящие в современном литературном движении. Литературная критика может обращаться и к классике, если ведет речь с позиций современных общественных задач и живого восприятия читателя.

**Жанры** литературной критики: статьи, рецензии, обзоры, очерки, циклы статей, манифесты, эстетические трактаты, литературно-критические памфлеты, пародии, письма и т.д.

Критика – **наиболее социологизированный**, политизированный вид литературного творчества, - по сути, это та же публицистика, политика, действующая в сфере литературного творчества и его связи с жизнью.

Основные функции критики:

1. **Критика интерпретирует, объясняет литературное произведение, постигая его смысл.** Критика – это резонатор, усиливающий звучание произведения. Далеко не всегда автор – писатель и поэт – может «объяснить» свое произведение. Но это и не его обязанность. Древнегреческий философ **Сократ** (V в. до н.э.) писал: *«Ходил я к поэтам и спрашивал у них, что именно они хотели сказать. И чуть ли не все присутствующие лучше могли бы объяснить то, что сделано этими поэтами, чем они сами. Не мудростью могут они творить то, что они творят, а какою-то прирожденною способностью и в исступлении, подобно гадалкам и прорицателям»*<sup>1</sup>.

Художественное произведение многозначно, оно несет в себе образную зашифрованную информацию о действительности, и критика эту информацию может истолковать в соответствии с запросами времени.

Классический тому пример – знаменитая драма **А.Н. Островского «Гроза»** (1859) и ее критическое истолкование **Н.А. Добролюбовым** в статье **«Луч света в темном царстве»** (1860). В Катерине, нелюбимой мужем, угнетенной домостроевскими порядками и живущей под домашним гнетом свекрови Кабанихи, Добролюбов увидел личность сильную, отстаивающую свое право на любовь. Само название статьи – уже формула: «Луч света в темном царстве». Отсюда и трагедия: что может сделать в темном царстве один луч? Толкование драмы Островским было связано не только с произведением Островского, но и с российской действительностью середины XIX столетия, с положением женщины в обществе.

2. **Литературная критика определяет место литературного произведения в текущем литературном процессе, расставляет приоритеты.** Литературные критики – это профессиональные литературные оценщики.

Литературный процесс во все времена качественно неоднороден и в литературе в каждый конкретный период ее развития сосуществует **3 уровня произведений:**

- **подлинно художественные произведения**, концентрирующие в себе муд-

<sup>1</sup> Цит. по.: Вересаев В. Живая жизнь. М., 1991. С. 135.

рость человечества, духовную, нравственную, эстетическую энергию. Таких произведений всегда очень немного. Для XX века это – «Тихий Дон» М. Шолохова, «Чевенгур» А. Платонова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака и др.;

- **беллетристика** – литература 2-го ряда. Это добротные литературные произведения. Они привлекают внимание читателей, но этот интерес не является долговременным. К числу таких произведений нашего времени относятся «Белые одежды» В. Дудинцева, «Дети Арбата» А. Рыбакова, «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» В. Войновича, «Плаха» Ч. Айтматова. Иногда благодаря удачным театральным постановкам и кинофильмам эта литература держится несколько дольше. Как правило, эта литература связана с горячими, злободневными проблемами современности: политическими, моральными, историческими и по мере удаления общества от этих проблем такие произведения также утрачивают свою актуальность;

- **массовая литература («чтиво»)**, рассчитанная не на интеллект и интуицию, а на инстинкты. Это литература развлекательная. Существование такого рода литературы – нормальное, даже необходимое явление, важно только видеть различие между произведениями разных уровней. Существование произведений второго и третьего уровней необходимо уже потому, что они создают питательную среду, на их почве могут вырастать классические произведения, они не дают прерваться литературному процессу, литературной жизни, являются как бы связующим звеном.

3. **Литературная критика влияет на читателя**, помогает внимательному прочтению произведения, воспитывает читательский вкус. Многим читателям глубинные слои талантливых художественных произведений недоступны, такие читатели воспринимают лишь внешнюю – событийную сторону произведения, примерно так, как читал произведения герой повести **Вольтера «Простодушный»**: *«Его спросили прежде всего, читал ли он хоть какую-нибудь книгу. Он ответил, что читал Рабле ... и кое-какие отрывки из Шекспира... Судья не преминул его порасспросить относительно этих книг.*

*– Признаюсь вам, - сказал Простодушный, - кое-что я в них, кажется, разгадал, остального же не понял.*

*Аббат, услышав эту речь, подумал, что и сам он обычно читал так же, да и большинство людей читают именно так, а не иначе».*

4. **Литературная критика воздействует на писателя и поэта**: она побуждает его обратить внимание на те или иные стороны жизни, воспринять и отразить их именно так, а не иначе. Конечно, речь должна идти не о прямом социальном заказе, а о психологической мотивировке.

В нашей стране в 1930-е годы официальная критика предъявляла писателям и поэтам прямое требование изображать коллизии жизни оптимистически, приукрашенно, писать только о победах на социалистическом фронте. Очень многие откликнулись на это требование. И надо было быть очень мужественным человеком, обладать большим талантом, чтобы не подчиниться официальной критике и говорить правду как ее видит и понимает художник. Так поступали М. Булгаков,

А. Платонов, И. Бабель, О. Мандельштам...

### **Литературная критика – это наука или искусство?**

От ответа на этот вопрос зависит и понимание законов, которые должны действовать в сфере литературной критики: законы творческого постижения действительности или научного?

Принято считать, что **критика двуедина по своей природе**: она одновременно **и наука, и литература**.

**Литературная критика – это и наука**, т.к. является частью литературоведения. **А.С. Пушкин** так писал **о целях критики**: *«Критика – это наука открывать красоты стиля и недостатки в произведениях искусства и литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений»<sup>2</sup>*.

И хотя критиковать художественное произведение, высказывать какие-либо оценки может каждый человек, он обязан обладать определенным минимумом соответствующих научных знаний. Ср. «критический отзыв» некоего **Филиппа Васильцова**, старшего машиниста экскаватора на строительстве Сталинградской ГЭС в конце 1950-х годов о романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» (опубликовано в «Литературной газете» в 1958 году, когда в стране обсуждалось «дело Пастернака»):

*«Лягушка в болоте...*

*Что за оказия? Газеты пишут про какого-то Пастернака. Будто бы есть такой писатель. Ничего о нем я до сих пор не знал, никогда его книг не читал. А я люблю нашу литературу – и классическую, и советскую. Люблю Александра Фадеева, люблю Николая Островского. Их произведения делают нас сильными и благородными...*

*А кто такой Пастернак? По цитатам из его произведений видно, что Октябрьская революция ему не по душе. Так это же не писатель, а белогвардеец. Мы-то, советские люди, твердо знаем, что после Октябрьской революции воспрянул род людской.*

*Мой отец, знатный животновод совхоза № 18 Ростовской области, не был призван в Отечественную войну, - броню имел. А как нажали гитлеровцы, он ушел добровольцем на фронт ...*

*...Мы, три брата, работали механизаторами в совхозе. Потом я поехал строить Сталинградскую гидроэлектростанцию. Шесть лет тружусь я старшим машинистом на кране-экскаваторе № 681. Мы достраиваем великое сооружение на Волге. Я работаю на перекрытии русла. Вот ночью была буря, много наделала бед. Трудная была ночь, сегодня все исправлено.*

*А какая там буря в луже у Пастернака? Как у лягушки в болоте. Бывает, такое болотце вместе с лягушкой мой ковш зачерпнет да выкинет.*

*Допустим, лягушка недовольна, и она квакает. А мне, строителю, слушать ее некогда. Мы делом заняты.*

<sup>2</sup> Пушкин А.С. ПСС: В 10 т. Т. 7. М., 1949. С. 159.

*Нет, я не читал Пастернака. Но знаю: в литературе без лягушек лучше.  
Филипп Васильцов, старший машинист экскаватора. Сталинград.  
(«Литературная газета». 1958).*

В студенческих попытках анализа художественных произведений (как свидетельствует опыт вузовской работы) самыми популярными оказываются «литературоведческие термины» «*простой*» и «*ясный*»: «Отцы и дети» И.Тургенева написаны «простым и ясным» языком. Язык поэмы А. Твардовского «Василий Теркин» «простой и ясный» и т.д. Видимо, эта студенческая традиция – международная. У **Владимира Набокова** в романе «Бледное пламя» есть замечание главного героя – вузовского преподавателя литературы профессора Шейда о студенческих ответах: «Я имею также привычку катастрофически понижать оценку студента, если он употребляет слова «простой» и «искренний» в похвалу; например, «слог Шелли всегда очень прост и достоин», или «Иейтс всегда искренен». Это очень распространено».

**Литературная критика – это и искусство**, литературно-художественное творчество:

- в литературно-критическом творчестве велика роль интуиции, подсознательного начала;
- литературный критик не может и не должен быть беспристрастным, не субъективным. Субъективность критика обуславливается и его личностью, и характером эпохи, велениями времени.

\*\*\*

**Соотношение научного и литературно-художественного** начал в критике **может быть неодинаковым** в различные исторические эпохи.

Были времена, когда газетно-журнальная, беллетризованная литературная критика выходила на первый план, была чрезвычайно общественно-значимой. Это характерно для всего XIX века. И было время, когда критики уходили от обсуждения важных общественных и литературных проблем, поскольку это могло иметь для них тяжелые последствия. Это произошло в XX века – в 1930-1950-е годы. В этом случае талантливые критики, не востребованные временем и обществом, уходили в более спокойные научные отрасли науки о литературе. В советские годы было немало талантливых литературоведов, но почти не было литературных критиков.

#### **4. ТЕКСТОЛОГИЯ<sup>3</sup> И ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ**

*Textus* – греч. ткань, *logos* – слово, понятие, наука. **Текстология** – «тканевое слово», «слово на ткани» .

Текстология изучает рукописные и печатные тексты художественных, литературно-критических и литературоведческих произведений для их публикации и литературоведческого исследования.

<sup>3</sup> См.: Лихачев Д.С. Текстология. Краткий очерк. М., Л. 1964.

**Главная задача текстологии – критическая проверка и установление подлинности текста;** без этого невозможна его научно-выверенная публикация, исследование, толкование. Для восстановления подлинного текста необходимо обращение к рукописям, черновым и беловым вариантам, машинописи, корректурам (набранному в типографии тексту произведения, часто со следами правки – надо установить, чья это правка: автора или редактора-цензора). Если правка выполнена самим автором, то надо установить, выполнена ли она по воле автора, или вынужденно.

Установить канонический (т.е. выверенный, бесспорный) текст произведения, написанного в XX веке, все-таки в большинстве случаев гораздо легче, поскольку на помощь придут мемуаристы, родственники, очевидцы и т.д., не говоря уже о том, что рукописи в большинстве случаев сохранились.

**Особые трудности** текстологи испытывают тогда, когда работают с **древними текстами**, например, античными, древнерусскими. Многие бесценные рукописи утрачены и дошли до нас в изложениях, или во фрагментах, из которых невозможно составить нечто целое. Например, из 44 комедий **Аристофана** (V-IV вв. до н.э.) до нас дошло всего 11, остальные сохранились во фрагментах. Не сохранилась подлинная рукопись **«Слова о полку Игореве»**, текст «Слова...» был найден в конце XVIII века в одном из русских монастырей в составе рукописного сборника. Причем текст не был разделен на слова, а был сплошным, имели место искажения написания слов переписчиком, в результате потребовалось много десятилетий для дешифровки текста.

Особых приемов требует текстология, изучающая **фольклорные произведения** (устное народное творчество), в которых сам текст оказывается зыбким, т.к. передавался из уст в уста, былины, сказки, частушки исполнялись импровизированно, возникали варианты текстов. Какой из них «истинный»? Для специалистов важны все варианты, для массового же читателя создается некий обобщенный текст на основе повторяющихся сюжетов и мотивов.

При работе с текстами литературных произведений обычно берутся самые авторитетные – изданные при жизни автора. Но вот при жизни **Л.Н. Толстого** было издано **3 редакции «Войны и мира»**. И здесь без текстологов не обойтись.

Наиболее авторитетными, выверенными являются издания текстов, подготовленные **издательством «Наука»** и другими центральными издательствами – «Художественная литература» и др. Важнейшей задачей текстологии является не только подготовка канонического текста, но и подготовка к нему **справочного аппарата**: различных комментариев, указателей, помогающих читателю понять текст. Некоторых даже современных авторов, например, О. Мандельштама, без различного рода комментариев неподготовленному читателю бесполезно читать, т.к. много скрытых цитат из античности, Библии, чуть ли не вся мировая культура представлена в поэзии Мандельштама. Мандельштам – поэт не массовый, а элитарный.

## Виды изданий

1. **Брошюра** – печатное издание небольшого объема от 5 до 48 страниц. Посвящена обычно злободневной проблеме или носит узкоспециальный характер.

2. **Монография** – научное издание в виде книги или брошюры, содержащее полное и всестороннее исследование какой-либо проблемы. Может принадлежать одному автору, нескольким или коллективу авторов. Обычно содержит справочно-библиографический аппарат, указатели, примечания и т.п.

3. **Сборник** – издание, содержащее ряд работ (литературных, критических, научных) одного или нескольких авторов. Произведения в сборниках могут объединяться по разным темам (например, сборник рассказов о Великой Отечественной войне), жанрам (например, сборник баллад или новелл), эпохам (например, античная лирика).

Выделяют **3 вида сборников: альманах, антология, хрестоматия:**

- **альманах** (от араб. *календарь*) – неперIODический сборник, чаще - литературного характера, но могут быть включены статьи по искусству и т.д. Обычно альманах выходит 1 раз в год или реже. Альманах «Апрель», «Альманах библиофила» и др.

- **антология** (греч. *собрание цветов*) – разновидность коллективного сборника, включающего избранные произведения многих авторов. Обычно включаются образцы литературы определенного периода или жанра, например, **Антология баллады, Поэзия серебряного века;**

- **хрестоматия** (от греч. *учусь полезному*) – учебная книга, сборник текстов или отрывков в помощь обучающемуся по той или иной специальности. Могут включаться различные документы. Обычно содержат справки об авторах и необходимые комментарии.

## **Многотомные издания**

Полные собрания бывают *академическими* и *неакадемическими*:

- **полные академические с/с** – самые авторитетные и информативные. Тексты в них тщательно выверены, воспроизводятся все черновики и варианты. Включаются черновики, наброски, детские сочинения, переводы, письма, разнообразные указатели и комментарии. Изданы академические собрания сочинений: 90-томное собрание Л.Н. Толстого, 16 тт. А.С. Пушкина, 6 тт. М.Ю. Лермонтова, 16 тт. Н.Г. Чернышевского, 16 тт. А.Н. Островского, 30 тт. А.П. Чехова, 20 тт. М.Е. Салтыков-Щедрин и т.д.;

- **полные собрания сочинений неакадемические** включают в себя все завершенные художественные тексты, но черновики и варианты включаются не полностью. Менее подробными являются и комментарии

Эти издания рассчитаны прежде всего на специалистов. Для массового же читателя издаются **избранные собрания** сочинений, которые включают в себя наиболее ценное в творчестве того или иного автора.

## **Серийные издания**

Серия «**Библиотека поэта**» - основана в 1931 году М. Горьким. Первый том «**Державин**» вышел в 1933 г. С тех пор вышло более 600 книг. Существует большая и малая (с 1935) серии – в зависимости от объема и формата.

Серия «**Литературные памятники**» (изд. «Наука»). Первая книга серии «**Хождение Афанасия Никитина за три моря**» вышла в 1948 г.

Для студентов – серия «**Библиотека студента-словесника**» и «**Классика литературной науки**» (с 1989). Включает критические статьи, комментарии. («Чевенгур» А. Платонова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова).

### **Источниковедение**

Источниковедение изучает источники истории и теории литературы, способы их разыскания, систематизации и использования. Источниковедение использует литературно-художественные, литературно-критические, публицистические произведения в рукописях, биографические документы, письма писателя и письма его адресатов, мемуарные жанры, библиотеку писателя с его пометами в книгах (см. книги из библиотеки К.А.Федина с его пометами в НБ СГУ).

### **Центры текстологии**

Текстологическая и источниковедческая работа ведется в крупнейших библиотеках, архивах и музеях страны, где хранятся рукописи:

- в Москве - **Российская государственная библиотека** (бывшая библиотека им. В.И. Ленина), с 1862 г. В нее поступают обязательные экземпляры всех изданий, также хранятся все диссертации. Есть обширный рукописный отдел, где хранятся архивы многих писателей, в том числе архив М.А. Булгакова (изданы черновые варианты романа «Мастер и Маргарита»).

- в Санкт-Петербурге – **Российская национальная библиотека** им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, с 1795 г., как публичная открыта в 1814 г. По величине фондов – 2-я в стране (личная библиотека Вольтера – несколько десятков тысяч книг).

- в Санкт-Петербурге – **Институт русской литературы** (Пушкинский Дом), с 1905. Есть музей, Рукописный отдел (там работал акад. Д.С. Лихачев).

- в Москве – **Институт мировой литературы**, с 1934 г. Хранятся и изучаются все рукописи М. Горького, есть его музей.

- в Саратове – **Государственный музей К.А. Федина**, где хранится писательский архив К.А. Федина, а также материалы, отражающие историю русской литературы XX века.

## **СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Термином «литература» обозначают любые произведения человеческой мысли, закрепленные в письменном слове и обладающие общественным значением. Различают литературу техническую, научную, публицистическую, справочную и др. Однако в более строгом смысле литературой обычно называют **произ-**

**ведения художественной литературы**, которая в свою очередь, является разновидностью художественного творчества, т.е. искусства.

**Искусство** – вид духовного освоения действительности общественным человеком, имеющий целью формирование и развитие его способности творчески преобразовывать окружающий мир и самого себя. **Художественное произведение** есть результат (продукт) художественного творчества. Оно в чувственно-материальной форме воплощает духовно-содержательный замысел художника и является основным хранителем и источником информации в сфере художественной культуры.

Произведения искусства составляет необходимую принадлежность жизни как отдельного человека, так и человеческого общества в целом.

Древние формы освоения мира основывались на синкретизме. В течение многовековой жизни и деятельности людей возникали различные виды искусства, границы которых долгое время не были четко очерчены. Постепенно приходило понимание потребности разграничения художественных средств и образов, свойственных разным искусствам.

Все виды искусства духовно обогащают и облагораживают человека, сообщают ему много различных знаний и эмоций. Вне человека и его эмоций искусства нет и быть не может. **Предметом искусства**, а значит, и литературы, является человек, его внутренняя и внешняя жизнь и все, что так или иначе связано с ним.

Общие свойства искусства находят специфическое проявление в разных его видах, современная их классификация предполагает разделение классических видов искусств на **пространственные** (архитектура), (литература), **изобразительные** (живопись, графика скульптура); **экспрессивные** (музыка), **презентативные** (театр, кино); в последнее время появилось множество искусств, обладающих **синтетическим характером**.

#### **Художественный образ.**

**Искусство** – это мышление художественными образами, поэтому **образность** является общим существенным признаком всех видов искусства. **Художественный образ** – это специфический для искусства способ отражения, воспроизведения жизни, ее обобщение с позиции эстетического идеала художника в живой, конкретно-чувственной форме.

**Художественный образ** является особым, присущим только искусству способом освоения и преобразования действительности. В художественном образе неразрывно слиты объективно-познавательное и субъективно-творческое начала.

Одним из важнейших специфических признаков искусства является и **художественная условность** как принцип художественной изобразительности, в целом обозначающий нетождественность художественного образа объекту воспроизведения. Художественная специфика образа определяется тем, что он отражает и осмысливает существующую действительность и творит **новый, вымышленный мир**.

Без образов произведения искусства быть не может. В изобразительных искусствах образ всегда воспринимается зрительно. Но в музыке художественный образ обращен не к зрению, а к слуху, и не обязательно должен вызывать какие-то



зрительные ассоциации, не обязательно должен «изображать». В художественной литературе зрительная представимость образа тоже не является общим правилом (хотя встречается очень часто); обычно образом называют действующее лицо или литературного героя, однако это – сужение понятия «художественный образ».

***Фактически любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении, является художественным образом.***

### **Место художественной литературы в ряду искусств.**

В разные периоды культурного развития человечества литературе отводили разное место в ряду других видов искусства – от ведущего до одного из последних. Например, античные мыслители считали скульптуру важнейшим из искусств. В XVIII веке в европейской эстетике возникла тенденция выдвигания на первое место литературы. Деятели искусства Возрождения и классицисты, как и античные мыслители, были убеждены в преимуществах скульптуры и живописи перед литературой. Романтики на первое место среди всех видов искусств ставили поэзию и музыку. Символисты считали музыку высшей формой культуры, а поэзию старались всячески приблизить к музыке.

Своеобразие литературы, ее отличие от других видов искусства обусловлено тем, что это – словесное (вербальное) искусство, поскольку ее «первоэлементом» является слово. Используя слово в качестве основного «строительного» материала при создании образов, литература обладает большими возможностями в художественном освоении мира. Будучи, по сути, временным искусством, литература как никакое искусство способна воспроизводить действительность и во времени и в пространстве, и в экспрессии, и в «звуковых» и в «картинных» образах, безгранично расширяя для читателя сферу его жизненных впечатлений (правда, словесные образы в отличие от живописных и скульптурных, не наглядны, они возникают в воображении читателя лишь вследствие ассоциативной связи слов и представлений, поэтому интенсивность эстетического впечатления зависит во многом от читательского восприятия).

Воспроизводя речевую деятельность (с помощью таких форм, как диалоги и монологи), литература воссоздает процессы мышления людей и их душевный мир. Литературе доступно изображение размышлений, ощущений, переживаний, убеждений, – всех сторон внутреннего мира человека.

Запечатление человеческого сознания с помощью речи доступно единственному виду искусства – литературе. Литература как искусство слова является той сферой, где зарождались, формировались и достигли большого совершенства и тонкости наблюдения над человеческой психикой.

Литература позволяет осознать законы развития личности, человеческих отношений, характеры людей. Она способна воспроизводить различные стороны действительности, воссоздавать события любого масштаба – от повседневных поступков отдельного человека до исторических конфликтов, важных для судьбы целых народов, общественных движений. Это универсальный вид искусства, отличающийся, кроме того, острой проблемностью и более отчетливым, чем в других видах искусства, выражением авторской позиции.

Ныне ярчайшие литературные художественные образы, сюжеты и мотивы

часто кладутся в основу многих произведений других видов искусства – живописи, скульптуры, театра, балета, оперы, эстрады, музыки, кино, обретая новое художественное воплощение и продолжая свою жизнь.

### **Функции художественной литературы.**

**Познавательная** функция: литература помогает познать природу, человека, общество.

**Коммуникативная** функция: язык художественной литературы становится эффективнейшим **средством общения** между людьми, поколениями и народами (но следует учитывать, что литературные произведения всегда создаются на национальном языке, и поэтому возникает необходимость их перевода на другие языки).

**Эстетическая** функция литературы состоит в ее способности воздействовать на взгляды людей, формировать эстетический вкус. Литература предлагает читателю эстетический идеал, эталон прекрасного и образ низменного.

**Эмоциональная** функция: литература оказывает воздействие на чувства читателя, вызывает переживания.

**Воспитательная** функция: книга несет в себе бесценные духовные знания, формирует индивидуальное и общественное сознание человека, способствует познанию добра и зла.

### **Литература и наука.**

Существует тесная связь между литературой и наукой, так как они призваны познавать природу и общество. Художественная литература, как и наука, обладает огромной познавательной силой. Но наука и литература имеют каждая свой предмет познания, и особые средства изложения, и свои цели.

Отличительный характер поэтической мысли в том, что она предстает перед нами в живом конкретном образе. Ученый оперирует системой доказательств и понятий, а художник воссоздает живую картину мира. Наука, наблюдая массу однородных явлений, устанавливает их закономерности и формулирует их в логических понятиях. При этом ученый отвлекается от индивидуальных особенностей предмета, от его конкретно-чувственной формы. При абстрагировании отдельные факты как бы теряют свою предметность, поглощаются общим понятием.

В искусстве процесс познания мира иной. Художник, как и учёный, при наблюдении жизни идет от единичных фактов к обобщению, но выражает свои обобщения в конкретно-чувственных образах.

Главное отличие научного определения от художественного образа состоит в том, что научное логическое определение мы способны лишь понимать, тогда как преломленный в наших чувствах художественный образ, мы словно видим, представляем себе, слышим, ощущаем.

### **РАМА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

*(Рама, рамка, рамочный (побочный) текст, паратекст).*

**РАМА** – те компоненты, которые графически отделены от основного текста произведения и чья основная функция – создание у читателя установки на эстетическое восприятие текста.

**СОСТАВ РАМЫ:** *имя (псевдоним) автора, заглавие, подзаголовок, посвящение, эпиграф, предисловие (вступление, введение)* – все эти элементы называются **заголовочным комплексом**; авторские *примечания*, авторское *послесловие*, *внутренние заглавия глав и т.п.*, обозначение *места и времени* создания произведения.

В драматических произведениях к рамочному тексту также относятся *авторские ремарки, сценические указания, список действующих лиц*. Рамочный текст может быть и внешним (относящимся ко всему произведению), и внутренним (оформляющим начало и конец глав, песен и др.).

**СОСТАВ** рамочного текста **определяется жанром** произведения (в лирике – заглавий нет, стихи называются по первой строке, в пьесе - ремарки), *литературной конвенцией* времени создания текста. У стихотворения А.С. Пушкина «Я вас любил...» названия нет и в нем нет необходимости, потому что стихотворение передает один фрагмент текучей душевной жизни лирического героя, одно лирическое мгновение из бесконечной цепи переживаний.

В ранние литературные эпохи рамочный текст выполнял функцию преимущественно служебную, т.е. называл текст и отражал его содержание, в основном событийное. Со временем «язык» рамочного текста становился все более сложным, требующим от читателя усилий для его понимания, расшифровки. Эта тенденция связана с усложнением принципов художественного мышления, в результате чего «нейтральные» прежде компоненты паратекста (как и текста) становятся все более эстетически значимыми, «втягиваются» в образную систему произведения, участвуют в смыслообразовании.

Например, «Легкое дыхание» **И. Бунина**, взятое вне текста, само по себе, мало что говорит и для его постижения необходимо внимательное чтение текста.

Важнейшая **функция** рамочного текста – структурообразующая: наличие рамочных компонентов придает произведению *характер завершенности*, подчеркивая его внешнее и внутреннее единство. Организующая роль рамки особенно очевидна в произведениях *со сложной композицией*, включающей стилистически неоднородные компоненты («Голый год», 1920, Б. Пильняка).

### **ЗАГОЛОВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС**

**Имя (псевдоним) автора** входит в состав заголовочного комплекса. *Имя (псевдоним) писателя «по мере забирая им известности, превращается из собственного в нарицательное, тем самым участвуя в нарицании, т.е. назывании книги»* (С. Кржижановский).

Имя писателя и связанный с ним комплекс литературных и культурно-

исторических ассоциаций обогащают название текста, приносят дополнительные смыслы.

На книжном рынке многое зависит от того, насколько популярно имя автора, а также насколько заманчивым для читателя выглядит название книги. Замечено, что читатель «низовой» литературы ищет в каталоге или в книжном магазине названия позамысловатее и пострашнее: «Полны руки роз, золота и крови», «С брачной постели на эшафот», Юлия Шилова «Королева отморозков», «Я убью тебя, милый!», «Турецкая любовь, или горячие ночи Востока», «Любовь в Египте, или Лохматое арабское сердце» и т.п. Это наблюдение относится к XIX веку, но и в наше время ситуация мало изменилась, о чем свидетельствуют названия книг на книжных «развалах».

Для читателя образованного решающим фактором в выборе книги является имя автора.

Порой имя обретает некую онтологическую значимость, представляет не только автора, но и характер, суть творчества. Так произошло в случае с именем Цветаевой – МАРИНА, - в интерпретации самой Марины Цветаевой. Поэтесса осознает свое имя как сущностное, см. стих. Марины Цветаевой «Кто создан из камня...»:

*Кто создан из камня, кто создан из глины,  
А я серебрюсь и сверкаю!  
Мне дело – измена, мне имя – Марина,  
Я – брэнная пена морская.*

Своему имени Цветаева посвящает стихотворение «Душа и имя» (сб. 1912 г. «Волшебный фонарь»):

*Пока огнями смеется бал,  
Душа не уснет в покое.  
Но имя Бог мне иное дал:  
Морское оно, морское!  
В круженье вальса, под нежный вздох  
Забывать не могу тоски я.  
Мечты иные мне подал Бог:  
Морские они, морские!  
Поет огнями манящий зал,  
Поет и зовет, сверкая.  
Но душу Бог мне иную дал:  
Морская она, морская!*

Имя «Марина» Цветаева этимологизирует, выводит из латинского «marinus» - «морской». Она ставит знак равенства между именем и душой: «морское оно» - т.е. имя, и «морская она» - т.е. душа. И одно и другое даны Бо-

гом, даны изначально. «Тоска» и «мечты» лирической героини – тоже «морские», т.е. устремленные к воссоединению с морской стихией, устремлены к своей предвечной полноте, абсолютного тождества самой себе, своей сущности. Уподобленный «морской» стихии «бал» все-таки не «море», а призрачная земная жизнь («манящий вал»), по всей вероятности, губительная для души. Сами по себе все эти морские мотивы, уподобления героя морю банальны, известны в русской лирике со времен романтиков. Но включенные во всю поэтическую систему Цветаевой, они позволяют отчетливее увидеть основы этой системы и понять все трансформации, которым они подвергаются в последующих произведениях Цветаевой.

Ассоциации собственного имени с морем настолько сильны у Цветаевой, что ее лирическое «Я» часто становится тождественным стихии моря и локализуется на самом глубоком уровне мифологических представлений лунарно-акватического порядка.... В результате возникает ситуация, когда не автор создает текст, а текст создает автора, когда имя конституирует и автора и содержащийся в себе мир<sup>4</sup>.

Авторское паспортное имя вводится в текст произведения и у АХМАТОВОЙ. У нее имя «Анна» прочитывается как восходящее к древнееврейскому Наппа и обозначающее «приятность, прелесть, изящество», а также «благоволение», «благодать». Эти категории становятся затем фундаментальными категориями ахматовской моделирующей системы<sup>5</sup>.

### ПСЕВДОНИМ

– это особая форма писательского имени (в пер. с греч. – вымышленное имя). Псевдоним – это сознательно выбранная литературная маска, которая возникла вначале как некое «прикрытие» для автора, не желающего показывать публике свое истинное лицо.

Псевдоним персидского поэта X-XI вв. Абулькасима из Туса - Фирдоуси (перс.: райский). Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев), Саша Черный – выражена одна из доминант творчества автора (Александр Михайлович Гликберг), Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев), Максим Горький - выражены отражены особенности биографии Алексея Максимовича Пешкова, Анна Ахматова – особенности характера лирической героини Анны Андреевны Горенко – «своенравной» и гордой (Гумилев был «деспотичен»). Ахматова говорила, что поэт, который не может выбрать себе поэтического псевдонима, не имеет права называться поэтом.

Пародию на избитые, претенциозные и пошлые псевдонимы создал М.А.

<sup>4</sup> См.: Фарино Ежи. Введение в литературоведение: Учеб. пособие. СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. С. 152-153

<sup>5</sup> См.: Фарино Ежи. Введение в литературоведение: Учеб. пособие. СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. С. 154.

**Булгаков** в «Мастере и Маргарите»: - это члены поэтического подразделения ненавистного Булгакову МАССОЛИТа: «Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Бүздяк»: сатирические псевдонимы с исчерпывающей полнотой представляют стихи своих авторов.

Для каждой эпохи характерен свой круг псевдонимов. Например, в **современную М. Булгакову эпоху** это были псевдонимы: *Демьян Бедный* (Ефим Придворов), *Михаил Голодный* (Михаил Эпштейн) и т.д.

Бывают случаи, когда **писателю или поэту не требуется псевдоним**, который бы выражал в сконцентрированном виде содержание творчества. Например, Александру Пушкину и Сергею Есенину (этимологически – от «осень») – псевдоним не был нужен, так как их имена выражали особенности их поэтического мира, мировосприятия.

**Тряпкин** Николай Иванович (1918-1999) От некрестильного имени или прозвища Тряпка., такие имена по названиям тканей бытовали на древней Руси в сохранении имени – установка на «обычность», негромкость поэзии, лишенной внешнего эффекта и ориентированной на жизненные ценности.

### **ЗАГЛАВИЕ**

«*Заглавие – стянутая до объема двух-трех слов книга*», «*Заглавие – это не шапка, а голова, которую извне к телу не приладишь*» (С.Д. Кржижановский. Поэтика заглавий, с. 3, 17). По утверждению С.Д. Кржижановского, заглавие является заместителем, **эквивалентом текста**.

Удачное **название** становится знаком – **заместителем книги** в читательском восприятии, особенно в современной ситуации, когда читателя окружает бескрайнее книжное море и все книги невозможно прочесть: «*Книга быстро выпадает из круга чтения [из текущего литературного потока – В.К.]... Та плющильная «машина времени», в которую втягивает всю нашу книжную продукцию, в каких-нибудь 5-10 лет отжав книгам почти все их знаки, сплющивает их до объема заглавия*» (С.5). Название книги в читательском восприятии уже актуализирует тот комплекс проблема и смыслов, который содержится в произведении.

Заглавие придает тексту **свойство внутренней цельности**, завершенности, **осмысленности**: **безымянный**, никак не названный текст **не может функционировать**, дойти до читателя. Поэтому даже не названные лирические **стихотворения** получают названия по первой строке. Наделение произведения именем – не просто формальность: по утверждению А.Н. **Островского**, *если автор затрудняется в выборе названия пьесы, значит, ему не ясен замысел, он сам в ней не разобрался и не понимает, зачем она написана*.

**Дорабатывая или перерабатывая произведение**, автор часто **меняет и название**, а ряд промежуточных вариантов позволяет проследить, в каком направ-

лении шел поиск (см.: М.А. Булгаков, «Мастер и Маргарита»: «Черный маг», «Великий канцлер», «Сатана», «Черный богослов», «Копыто консультанта», «Подкова иностранца»).

В заглавии выражается авторская интерпретация произведения, его смысла. Заглавие – это «сильная позиция» текста (И.В. Арнольд). Заглавие формирует у читателя предпонимание текста, становится первым шагом к уяснению его содержания.

Заглавие также **служит рекламным целям**: на книжном рынке является в определенном смысле «этикеткой» книжного «товара», его назначение заключается также в том, чтобы «превратить человека в покупателя» (С.Д. Кржижановский). От того, насколько удачно выбрано название книги, во многом зависит ее судьба.

В **ранние** литературные эпохи **название не воспринималось как значимый компонент текста** и выполняло лишь техническую функцию.

Позднее - в эпоху **Средневековья и Возрождения** - роль заглавия возрастает: автор стремится **максимально подробно** озаглавить текст, чтобы дать читателю наиболее полное представление о книге. Полное название знаменитой книги **Даниэля Дефо** о Робинзоне Крузо звучит так: *«Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего двадцать восемь лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, близ устья реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля кроме него погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим»* (1719).

На обложке **народной книги о Фаусте**, изданной в 1587 г. во Фрункурте-на-Майне, значилось: *«История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике, как на некий срок подписал он договор с дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учинил и творил, пока, наконец, не постигло его заслуженное воздаяние. Большею частью извлечено из его собственных посмертных сочинений и напечатано, дабы служить устрашающим и стращающим примером и искренним предостережением всем безбожным и дерзким людям»*. Сегодня такой заголовок выглядит как дайджест или аннотация. Запомнить название невозможно и читатели называли книгу коротко: «Фауст».

Для **прозы XX века** характерны **заглавия с усложненной семантикой**: заглавия-аллюзии, символы, метафоры: «*Легкое дыхание*» И.А. Бунина, «*Утиная охота*» А. Вампилова).

Особую группу составляют **интертекстуальные названия**, содержащие *реминисценции, цитаты, аллюзии* («*Мастер и Маргарита*» М.А. Булгакова в ряду: «*Тристан и Изольда*» - средневековый рыцарский роман; «*Ромео и Джульетта*» - трагедия Шекспира).

*та»* У. Шекспира; аллюзией в данном случае является сама двухчастная модель «Он и она» в названии произведения). Следовательно, и название может свидетельствовать об **интертекстуальных связях**, в которые вовлечено произведение. Имя (псевдоним) автора, эпиграф и жанровый подзаголовок выводят за пределы произведения, подчеркивают открытость границ текста, его соотнесенность с произведениями других авторов и других эпох.

Интерактивный фрагмент занятия: интерпретация вместе со студентами названий рассказов **А.П. Чехова «Хамелеон»** и **«Смерть чиновника»**.

Особым типом заглавий являются **внутренние заглавия** произведения, составляющих вместе оглавление. Одна из основных функций внутренних заглавий – **структурообразующая**: они упорядочивают текстовое пространство, отделяя и в то же время связывая различные фрагменты текста.

В литературе **последних двух веков** традиционная **функция заглавия как путевода по тексту ослабевает**, хотя в некоторых жанрах приключенческой, детской литературы сохраняется.

### **ПОДЗАГОЛОВОК**

– **дополнительные сведения о произведении, помещаемые автором непосредственно после заглавия.**

Роль подзаголовка в новое время возрастает в связи с тем, что заглавная конструкция минимализируется, в ней усиливается образное начало и уменьшается ее информативность. Как правило, подзаголовок сообщает о **жанрово-стилевых особенностях** произведения. Обозначение жанра в подзаголовке указывает на литературную традицию, тем самым формируя читательский горизонт ожидания. Слова: *комедия, идиллия, плутовской роман, антиутопия* и т.п. – возбуждают в подготовленном читателем комплекс литературных ассоциаций, а спорное авторское жанровое наименование задает направление интерпретации.

В литературе жанровый подзаголовок нередко используется для того, чтобы подчеркнуть новаторство вновь создаваемого произведения: **«Мертвые души»** - поэма, **«Вишневый сад»** - комедия, **«Пастух и пастушка»** В.П. Астафьева – современная пастораль...

*«Как любое авторское слово, от заглавия и предисловия до эпиграфа и комментария, подзаголовок-жанровое определение имеет значение не теоретическое, а поэтическое. Подзаголовки «Поэма», «Комедия», «Роман без героя», «Феерия» и т.п. – все это элементы художественной образности. И предназначены они не для литературоведа, а для читателя»* [Ставицкий В. Метаморфозы романной формы // ФН. 2006. № 4. С. 3. 3-13].

### **ЭПИГРАФ**

(с греч. – надпись) – **точная или измененная цитата из другого текста, предпосланная всему произведению или его части.** Источниками эпиграфов



могут быть любые тексты. **Эпиграфы** в литературе **появились в эпоху позднего Возрождения** и до конца XVIII в. оставались сравнительно редким явлением. В широкий литературный оборот их ввели в начале XIX в. писатели-романтики (В. Скотт, Мериме).

Эпиграф является частью заголовочного комплекса, обогащает заглавие и выполняет прогнозирующую функцию по отношению к произведению.

Эпиграф может сообщать о главной теме или идее произведения, как эпиграф к новелле **Проспера Мериме** «Кармен»: *«Всякая женщина – зло; но дважды бывает хорошей: или на ложе любви, или на смертном одре»* (Паллад. Т.е. Паллад Александрийский, древнегреческий автор эпиграмм); может предсказывать сюжетные ходы и т.д.

Эпиграф – это **текст в тексте**, он обладает **собственной семантикой**, что важно учитывать при анализе текста.

В некоторых случаях эпиграф **самодостаточен** (эпиграф-пословица, поговорка или афоризм), как эпиграф-пословица к «Капитанской дочке» А.С. Пушкина: *«Береги честь смолоду»*.

Эпиграф к комедии «Ревизор» Н.В. Гоголя - *«На зеркало неча пенять, коли рожа крива»*.

#### **Функции эпиграфа к комедии «Ревизор»:**

- предупреждает нравственное содержание произведения. Гоголь хотел бы, чтобы зритель увидел в пьесе свои недостатки, а не только посмеялся над глупыми чиновниками города N. Это понял Николай I: «Ну, пьеска! Всем досталось, а мне - больше всех!»;

- определяет звучание, стилистику пьесы: разговор будет вестись запросто, без церемоний, по-свойски. Подчеркивается национальный колорит с помощью разговорной речи;

- эпиграф-пословица придает пьесе повышенную объективность взгляда, характер всеобщей и безусловной истины (говорит народ!), с которой не поспоришь.

Чаще же эпиграф выступает в роли **знака-заместителя всего цитируемого текста**, отсылая читателя ко всему произведению и даже ко всему творчеству цитируемого автор. Таков один из эпиграфов к роману **М.А. Булгакова** «Белая гвардия»: *«Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло. – Ну, барин, - закричал ящик, - беда: буран!»* («Капитанская дочка»). Эпиграф из повести Пушкина предвещает эмоциональную атмосферу романа М. Булгакова – атмосферу «смутного времени», вводит один из ключевых символов пушкинской образной системы – образ «метели», приглашая читателя увидеть в романе основные темы «Капитанской дочки», которые по-новому осмыс-

ляются Булгаковым: «мужичонкина бунта» (выражение Булгакова), апофеозом которого становится революция 1917 года; нравственного выбора, гражданского долга, офицерской и дворянской чести, соотносённости личного, частного существования с судьбой страны.

Пристрастия к эпиграфам могут объясняться и литературной традицией, и особенностями творчества того или иного писателя, авторским замыслом. Так, Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский использовали евангельские эпиграфы к своим романам:

- «Анна Каренина» («Мне отмщение, и Аз воздам»);

- «Воскресение» ( Матф. Гл. XVIII. Ст. 21. Тогда Петр приступил к нему и сказал: господи! сколько раз прощать брату моему, согрешающему против меня? до семи ли раз? Иисус говорит ему не говорю тебе: до семи, но до седмижды семидесяти раз.

Матф. Гл. VII. Ст. 3 И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоём глазе не чувствуешь?

Иоанн. Гл. VIII. Ст. 7 ...кто из вас без греха, первый брось на нее камень.

Лука. Гл. VI. Ст. 40 Ученик не бывает выше своего учителя; но и усовершенствовавшись, будет всякий, как учитель его);

- «Братья Карамазовы» («Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Евангелие от Иоанна, гл. XII, 24);

«Бесы»:

*«Хоть убей, следа не видно,  
Сбились мы, что делать нам?  
В поле бес нас водит видно  
Да кружит по сторонам. ...  
Сколько их, куда их гонят,  
Что так жалобно поют?  
Домового ли хоронят,  
Ведьму ль замуж выдают?» А. Пушкин*

*«Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро, и потонуло. Пастухи, увидя случившееся, побежали и рассказали в городе и по деревням. И вышли жители смотреть случившееся, и пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме и ужаснулись. Видевшие же рассказали им, как исцелился бесновавшийся. Евангелие от Луки. Глава VIII, 32-36».*

Всякий раз, когда произведение прочитано, необходимо вновь обратиться к эпиграфу, и тогда в тексте откроется дополнительный смысл, который без эпиграфа был бы недоступен.

## ПОСВЯЩЕНИЕ

– указание лица, которому предназначается или в честь которого написано произведение. Посвящение возникло в эпоху античности, многие столетия было почти обязательным украшением титульного листа книги и чаще было обращено к вельможе-меценату, от которого зависела не только судьба книги, но и благосостояние автора: имя мецената, таким образом, получало возможность быть известным потомкам. Большая часть таких посвящений носила откровенно «протокольный» характер и редко обладала самостоятельными художественными достоинствами. Однако и эти формальные посвящения представляют интерес для читателя: они включают произведение в определенный историко-литературный контекст, содержат факты биографии писателя.

Одним из классических примеров является Посвящение, которое предпослал своему знаменитому роману «Дон Кихот» писатель эпохи Возрождения **Мигель де Сервантес** (1547-1616). Последние годы в жизни писателя были особенно трудными, он очень нуждался, и целью Посвящения было приобрести покровителя, мецената. Посвящения, главной целью которых была надежда на покровительство богатого мецената, были широко распространены в то время. Роман состоит из двух частей, и обеим частям были предпосланы Посвящения – разным адресатам. Интересно и содержание, и стиль Посвящений, служащий характеристикой эпохи. Стиль особенно выглядит контрастным на фоне господствующего стиля нашей эпохи – стиля прагматичного, немногословного, телеграфно-упрощенного.

Первая часть романа открывается посвящением богатому и знатному вельможе того времени - герцогу Бехарскому: *«Ваша Светлость, ... положил я выдать в свет Хитроумного и дальго Дон Кихота Ламанчского под защитой достославного имени Вашей Светлости и ныне, с тою почительностью, какую внушает мне Ваше величие, молю Вас принять его под милостивое свое покровительство, ... Вы же, Ваша Светлость, вперив очи мудрости своей в мои благие намерения, надеюсь, не отвергнете столь слабого изъявления нижайшей моей преданности. Мигель де Сервантес Сааведра».*

Вторая часть романа была посвящена другому богатому вельможе – графу Лемосскому – с той же целью, что и первая. В «Посвящении» Сервантес, между прочим, сообщает графу, что **великий китайский император** *«месяц тому назад прислал мне с нарочным на китайском языке письмо, в котором просит, вернее сказать умоляет, прислать ему мою книгу: он-де намерен учредить коллегия для изучения испанского языка и желает, чтобы оный язык изучался по истории Дон Кихота... Я спросил посланца, не оказало ли мне его величество какой-либо денежной помощи. Тот ответил, что у его величества и в мыслях этого не было. "В таком случае, братец, - объявил я, - вы можете возвращаться к себе в Китай ... с любой скоростью, мне же не позволяет здоровье в столь длительное путешествие, и мало того, что я болен, но еще и сижу без гроша; однако же что мне императоры и монархи, когда в Неаполе есть у*

меня великий граф Лемосский, который без всяких этих затей с коллегией и ректорством поддерживает меня, покровительствует мне и оказывает столько милостей, что большего и желать невозможно"... Я же, слуга Вашего сиятельства, припаду к Вашим стопам. Писано в Мадриде, в последний день октября тысяча шестьсот пятнадцатого года. Слуга Вашего сиятельства *Мигель де Сервантес Сааведра*». Выдумка с китайским императором – это прозрачная просьба о денежной поддержке, на которую, видимо, было мало надежды, как и на денежные дотации китайского императора.

В XVII в. традицию формальных посвящений – заказных панегириков – нарушил английский писатель **Лоренс Стерн**: он предварил роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие» объявлением: «Посвящение продается», т.е. посвящение имел возможность купить тот, кто хотел бы таким образом увековечить свое имя.

На рубеже XVII-XVIII вв. **семантика посвящений усложняется**: они приобретают обобщенный характер, выражают социально-этическое или политическое кредо автора. Такие посвящения, нередко высокопарные, были спародированы английским писателем Джонатаном **Свифтом** в «Сказке бочки» - в «Посвятельном послании Его королевскому Высочеству принцу Потомству». Классицисты нередко использовали текст Посвящения для изложения своих литературных взглядов. Например, П. Корнель в посвящении к пьесе «Дон Санчо Арагонский» излагает особенности созданного им жанра «героической комедии».

### **А.С. Пушкин. Руслан и Людмила. Посвящение**

*Для вас, души моей царицы,  
Красавицы, для вас одних  
Времен минувших небылицы,  
В часы досугов золотых,  
Под шепот старины болтливой,  
Рукою верной я писал;  
Примите ж вы мой труд игривый!  
Ничьих не требуя похвал,  
Счастливы уж я надеждой сладкой,  
Что дева с трепетом любви  
Посмотрит, может быть украдкой,  
На песни грешные мои.*

А далее - знаменитое начало пушкинской поэмы:  
*У лукоморья дуб зеленый;  
Златая цепь на дубе том:  
И днем и ночью кот ученый  
Всё ходит по цепи кругом;*

*Идет направо — песнь заводит,  
Налево — сказку говорит...*

### **А.С. Пушкин. Евгений Онегин. Роман в стихах**

**Эпиграф:** «Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité peut-être imaginaire.

*Tiré d'une lettre particulière».*

[**Перевод эпиграфа:** «Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, - следствие чувства превосходства, быть может мнимого. *Из частного письма*»].

#### **Посвящение**

*Не мысля гордый свет забавить,  
Вниманье дружбы возлюбя,  
Хотел бы я тебе представить  
Залог достойнее тебя,  
Достойнее души прекрасной,  
Святой исполненной мечты,  
Поэзии живой и ясной,  
Высоких дум и простоты;  
Но так и быть — рукой пристрастной  
Прими собранье пестрых глав,  
Полусмешных, полупечальных,  
Простонародных, идеальных,  
Небрежный плод моих забав,  
Бессонниц, легких вдохновений,  
Незрелых и увядших лет,  
**Ума холодных наблюдений  
И сердца горестных замет.***

Впервые как посвящение **П.А. Плетневу** появилось в отдельном издании четвертой и пятой глав романа. Однако в полном издании «Онегина» 1837 года имени Плетнева нет.

См. Посвящение в романе **В.В.Набокова** «Лолита»: «Посвящается моей жене». Текст неожиданный и на первый взгляд не соответствующий содержанию романа, который критика при его публикации окрестила как «*порнографический роман*». Но это посвящение утверждает «норму», т.е. высокий смысл любви по принципу от обратного – только лишь чувственная любовь главного героя романа Гумберта, лишённая духовного, подлинно человеческого потенциала, может привести только к опустошению, к смерти. Именно таков финал романа.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

(или введение, вступление, или может не иметь названия) – **вступительное слово автора, предпосланное произведению или его части**<sup>6</sup>. По своему назначению предисловие отличается от *пролога* - *краткого описания событий, предшествующих тем, о которых идет речь в самом произведении.*

Начиная со времен **Франсуа Рабле**, предисловия остаются средством изложения автором своих творческих принципов. **Франсуа Рабле** в предисловии «От автора» к книге *«Гаргантюа и Пантагрюэль»* просит читателя быть прилежным читателем и увидеть за внешними «нелепостями, дурачествами» в его книге серьезное содержание. И просит читателя уподобиться собаке – «самому философскому животному в мире»: «Случалось ли вам видеть собаку, нашедшую мозговую кость? Если видели, то могли заметить, с каким благоговением она сторожит эту кость, как ревниво ее охраняет, как крепко держит..., с каким вкусом разгрызает... Что ее к этому понуждает? На что она надеется? Каких благ себе ожидает? Решительно никаких, кроме капельки мозгу. Правда, эта «капелька» слаще многого другого, ... ибо мозг – это совершеннейший род пищи, какою нас наделяет природа. По примеру вышеупомянутой собаки вам надлежит быть мудрыми, дабы унюхать, почуять и оценить эти превосходные, эти лакомые книги... Затем, после прилежного чтения и долгих размышлений, вам надлежит разгрызть кость и высосать оттуда мозговую субстанцию, то есть то, что я понимаю под этим ... символом».

## ПОСЛЕСЛОВИЕ. ЭПИЛОГ

– **заключительное слово автора, которое печатается после основного текста произведения.**

Послесловие следует отличать от **эпилога** – краткого сообщения о том, как сложились судьбы героев в дальнейшем. В целом по своим функциям послесловия сходны с авторскими предисловиями. В современной литературе встречаются крайне редко.

### **А.С. Пушкин. «Руслан и Людмила». Эпилог**

Так, мира житель равнодушный,  
На лоне праздной тишины,  
Я славил лирою послушной  
Преданья темной старины.  
Я пел — и забывал обиды

---

<sup>6</sup> См.: Предисловие к *«Повести непогашенной луны»* Б. Пильняка, «Предисловие автора» к сказке «Король-Олень» К. Гольдони, «Введение в роман, или Список блюд на пиршестве» в «Истории Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга, предисловие к драме «Кромвель» В. Гюго, роману «Жермени Ласерте» братьев Гонкур, ставшие манифестами романтической и натуральной школ; «Предупреждение» Корнеля к «Сиду», предисловие за подписью доктора философии Джона Рэя к «Лолите» Набокова.

Слепого счастья и врагов,  
Измены ветреной Дориды  
И сплетни шумные глупцов.  
На крыльях вымысла носимый,  
Ум улетал за край земной;  
И между тем грозы незримой  
Сбиралась туча надо мной!..  
Я погибал... Святой хранитель  
Первоначальных, бурных дней,  
О дружба, нежный утешитель  
Болезненной души моей!  
Ты умолила непогоду;  
Ты сердцу возвратила мир;  
Ты сохранила мне свободу,  
Кипящей младости кумир!  
Забытый светом и молвою,  
Далече от берегов Невы,  
Теперь я вижу пред собою  
Кавказа гордые главы.  
Над их вершинами крутыми,  
На скате каменных стремнин,

85

Питаюсь чувствами немymi  
И чудной прелестью картин  
Природы дикой и угрюмой;  
Душа, как прежде, каждый час  
Полна томительною думой —  
Но огонь поэзии погас.  
Ищу напрасно впечатлений:  
Она прошла, пора стихов,  
Пора любви, веселых снов,  
Пора сердечных вдохновений!  
Восторгов краткий день протек —  
И скрылась от меня навек  
Богиня тихих песнопений...

### **ПРИМЕЧАНИЯ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ**

– графически отделенные от основного текста произведения пояснения, необходимые, по мнению автора, для лучшего его понимания. Примечания могут располагаться как в конце текста, так и параллельно ему (в «Герое нашего времени» М. Лермонтова). Примечания служат пояснениями к тексту, освобождая его от второстепенных деталей, не нарушая стройности композиции. Историческим прообразом примечаний можно считать *глоссы* - толкования «темных» мест в рукописных текстах в эпоху допечатной литературы: составлением такого

рода примечаний занимались не сами авторы, и переписчики и переводчики текстов.

**В эпоху средневековых романов** были распространены примечания, которые содержали сведения историко-этнографического характера, лингвистический комментарий, отсылки к документальным или литературным источникам.

**Литературе классицизма** была свойственна традиция снабжать текст обширными комментариями объяснительного и поучающего характера (примечания к «Сатирам» Кантемира, прозаическое «изъяснение» М.В. Ломоносова к трагедии «Тамира и Селим»).

### **ОБОЗНАЧЕНИЕ МЕСТА И ВРЕМЕНИ**

**написания произведения** характерны для поэзии. Лирика в большей степени автобиографична, чем другие жанры, и потому обозначение места и времени написания стихотворения обнаруживает биографическую основу произведения. Но иногда, как в «**Капитанской дочке**» А.С. Пушкина, тоже бывает проставлена дата: **19 октября 1836** - день открытия Лицея в Царском Селе - **25-летний юбилей**. Пушкин впервые ввел дату в прозаический текст, сделав ее органической частью текста. Это своеобразное очередное послание лицеистам. Тем более, что, следуя своему эпиграфу, "Капитанская дочка" является романом о чести - качестве, особо ценным Пушкиным в людях, в своих лицейских товарищах. «Капитанская дочка» - *роман о чести* – воспринимается как напоминание им об идеалах доблести и чести, как и одно из самых известных посланий Пушкина лицеистам стихотворение «**19 октября**» (1825), в котором есть знаменитые строки – гимн лицейской дружбе:

*Друзья мои, прекрасен наш союз!  
Он, как душа, неразделим и вечен —  
Неколебим, свободен и беспечен,  
Срастался он под сенью дружных муз.  
Куда бы нас ни бросила судьбина  
И счастье куда б ни повело,  
Всё те же мы: нам целый мир чужбина;  
Отечество нам Царское Село.*

### **ЧИТАТЕЛЬСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ** **И ЕГО РОЛЬ В ВОСПРИЯТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

*"Плохие книги читают, а хорошие – разгадывают"*  
Ю.В. Трифонов

Создавая художественное произведение, писатель использует не только возможности лексики, синтаксиса, изобразительно-выразительные средства в целом, но и рассчитывает на активную работу читательского воображения, на читательское сотворчество. Читатель является, конечно, соавтором произведения. Иногда на вопрос преподавателя: "Знакомы ли вы с тем или иным произведением?" студент отвечает: "Нет, мы в школе с этим произведением не сталкивались". И слава



Богу, т.к. любое столкновение ни к чему хорошему не приводит. При столкновении же с читателем неподготовленным, неразвитым произведение останется непонятым, диалог читателя и писателя не состоится.

У грузинского поэта Михи **Квливидзе** есть точное замечание о том, что стихотворение оживает лишь при встрече с читателем – творческим, разумеется:

*Зачем под балладой подписывать год?*

*Одна только дата имеет значение:*

*Стих – сын той эпохи, где отклик найдет.*

*Поэма написана в утро прочтения.*

В читательском восприятии тот или иной художественный образ или пережитое поэтом чувство, переживание лирического героя обогащается, дополняется. Причем порой стих, произведение может найти совершенно неожиданный отклик, интерпретацию, ведь у каждого читателя свой индивидуальный опыт, свой круг ассоциаций, уровень эстетического развития и т.д.

Эту особенность восприятия читателем художественного многозначного произведения лучшие писатели-художники, безусловно, учитывали издавна. Это означает: писатель не должен договаривать все до конца в своем произведении, не должен ставить "оценок" своим героям, – он должен оставлять пространство для читательского творчества, воображения. Писатель должен вовремя остановиться и не расставлять те точки над **і**, которые может расставить сам читатель.

Примером может служить отказ автора от прямой авторской оценки поступка Алексея Михайловича **Малютина** в "ЛЕГКОМ ДЫХАНИИ" И.А. Бунина: мы узнаем о произошедшем в жизни Оли Мещерской событии не "от автора", а из дневника Оли Мещерской. Но дневниковые записи (которые одновременно являются самохарактеристикой Оли Мещерской) содержат более убедительную для внимательного читателя нравственную оценку Малютина, чем это следовало бы из речи автора-повествователя. Образ Малютина раскрывается и косвенно оценивается через его поступок, действие, а не самим автором-повествователем прямо и непосредственно.

Классическим примером может служить образ **Елены Прекрасной** из поэмы Гомера "Илиада". Как известно, Елена была похищена у спартанского царя Мелелая троянским царевичем Парисом, сыном царя Трои Приама. Это и привело к знаменитой Троянской войне. В поэме говорится, что Елена была необыкновенной, божественной красоты, однако описания ее внешности в "Илиаде" нет. Известно только, что она "супруга цветущая, лилейно-раменная". Перед автором стояла задача трудная: убедить читателя, что Елена Прекрасная действительно прекрасна. Все краски могли оказаться недостаточными для изображения такой красоты. Рассказывают, что некий художник нарисовал Елену золотой краской, однако ему сказали: "Ты не смог сделать ее красивой и сделал ее нарядной".

Автор же "Илиады" нашел гениальный выход: он обошелся без всяких кра-

сок, но заставил старцев, мудрых и убеленных сединами, **преклониться перед красотой Елены**. Они, увидев проходившую мимо них Елену, сказали:

*Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы  
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят!  
Истинно, вечным богиням она красотой подобна.*

Похвала мудрых старцев – предел возможной похвалы. Но конкретный портрет прекрасной Елены – это удел индивидуального читательского воображения, обусловленного личными эстетическими пристрастиями и личным опытом каждого.

Если же попытаться вызвать образ Елены, оживить ее, то что могут сказать зрители и особенно зрительницы, какова будет их реакция? Образ Елены был вызван к жизни в *средневековой легенде "Доктор Фауст"* (XVI в., Германия). **Фауст**, маг и чародей, заложивший душу дьяволу, вызывает по желанию французского короля Франциска I самую прекрасную женщину на земле - Елену, спартанскую царицу:

*"Замолк удивленный говор. Все глаза устремились на дверь.*

*В зал вошла прекрасная, величественная женщина. Золотые волосы, похожие на лепестки гиацинта, нежными завитками падают на высокий чистый лоб. Белый хитон струится складками, поверх него наброшена пурпурная мантия. Но глаза прекрасной женщины неподвижны и печальны.*

*- Да, молва не лгала! Как она хороша, Она божественно хороша! - вскричал король, вскочив с кресла.*

*- Это Прекрасная Елена? – заговорили дамы злым завистливым шепотом. – Но она даже не затянута в корсет. Какая широкая талия! Бог ты мой, как у прачки!*

*- Взгляните, сударь, какая большая нога, - засмеялась Диана. – А голова маленькая" [Мифы и легенды Европы. – Саратов, 1994. С. 188].*

Примером работы творческого воображения читателя (в данном случае – зрителя) может служить также эпизод из аллегорической философской сказки Антуана де Сент-Экзюпери "Маленький принц":

*маленький принц "попросил тихо и очень серьезно:*

*-Пожалуйста, нарисуй мне барашка...*

*Все это было так таинственно и непостижимо, что я не посмел отказать... И я нарисовал.*

*Он внимательно посмотрел на мой рисунок и сказал:*

*- Нет, этот барашек уж совсем хилый. Нарисуй другого.*

*Я нарисовал.*

*Мой новый друг мягко, снисходительно улыбнулся.*

*- Ты же сам видишь, - сказал он, - это не барашек. Это большой баран. У него рога...*

*Я опять нарисовал по-другому.*

*Но он и от этого рисунка отказался. – Этот слишком старый. Мне нужен*

такой барашек, чтобы жил долго.

Тут я потерял терпение – ведь надо было поскорей разобрать мотор – и нацарапал вот что: [ящик с отверстиями - В.К.]

И сказал малышу:

- Вот тебе ящик. А в нем сидит твой барашек.

Но как же я удивился, когда мой строгий судья вдруг просиял:

- Вот такого мне и надо! Как ты думаешь, много он ест травы?

- А что?

- Ведь у меня дома всего очень мало...

- Ему хватит. Я даю тебе совсем маленького барашка.

- Не такой уж он маленький... - сказал он, наклонив голову и разглядывая рисунок. – Смотри-ка! Он уснул...

Так я познакомился с Маленьким принцем".

### **ИМЯ И СУДЬБА. Имя как средство характеристики персонажа.**

В трагедии У. Шекспира «**Ромео и Джульетта**» главная героиня - Джульетта Капулетти - после первой встречи с Ромео Монтекки размышляет о его имени - связано ли имя героя с ним самим или имя ничего не значит:

*Джульетта*<sup>7</sup>:

Лишь это имя мне желает зла.

Ты б был собой, не будучи Монтекки.

Что есть Монтекки? Разве так зовут

Лицо и плечи, ноги, грудь и руки?

Неужто больше нет других имен?

Что значит имя? *Роза пахнет розой,*

*Хоть розой назови ее, хоть нет.*

Ромео под любым названьем был бы

Тем верхом совершенств, какой он есть. (Пер. Б. Пастернака)

Могло ли быть имя героя другим? Что бы изменилось? Классическим стало исполнение роли Ромео английским 17-летним юношей **Леонардом Уайтингом** в экранизации 1968 года. Режиссер фильма Франко Дзеффирелли о 17-летнем исполнителе роли Ромео: «*Внешность Леонарда была совершенна для роли. Он был красивым и самым изящным юношей из всех, кого я когда-либо встречал в своей жизни, необычайно подвижным, и, как стало очевидным после встречи, довольно честолюбивым*».

Для всех религий и для всех народов имя связывается с судьбой человека, с его сущностью. Русский религиозный философ **Павел Флоренский** утверждает,

<sup>7</sup> «Ромео и Джульетта». Трагедия У. Шекспира. 1594-1595 гг. Античным аналогом трагедии является история *Пирама и Фисбы*, рассказанная в "*Метаморфозах*" *Овидием*. «*Ромео и Джульетта*» (англ. 1968) — художественный фильм режиссёра *Франко Дзеффирелли*. Две премии «Оскар». В главных ролях **Оливия Хасси, Леонард Уайтинг**.

что имена "**как бы имеют свои энергии и как бы онтологичны**", т.е. сущностны, бытийны [Флоренский, Соч. Т. II. М., 1990, С. 140].

В работе "**Имяславие как историческая предпосылка**" П. Флоренский соотносит имя с характером человека: "*Адам почитается именно потому, что он – адам – человек (Адам – "человек", евр.); имя "могло и должно было по справедливости обозначать ее (личности – В.К.) истинное существо, её ценность – внутреннее содержание, её самое*" [Флоренский, Т. II: 625].

**Библия** может служить примером образования имен от слов, семантика которых связана с судьбой того или иного библейского персонажа:

- в **Евангелие от Матфея** сказано: "*Родит же Сына, и наречешь ему имя: Иисус, ибо он спасет людей своих от грехов их*" (Иисус – по греч. "Спаситель", Христос – "Мессия").

Когда **Симон** становится учеником Иисуса Христа, то получает имя **Петр** (греч. - камень): "*И я говорю тебе: ты – Петр, и на сем камне я создам церковь мою, и врата ада не одолеют её*".

По **Флоренскому** имя – это как бы творческая формула личности, имя оказывает влияние на характер человека, приобретает как бы нормативное значение: "*Если дитя названо, например, **Наполеоном**, то с детства от него будет ждаться нечто наполеоновское... И это штампование младенца под Наполеона производится ежечасно*". Если же нет этого соответствия в характере и жизни человека, считал Флоренский, то "*сознательным приспособлением будут стараться казаться такими, какими требует от них быть имя; и маска, с детства надетая на лицо, так и прирастет к лицу в возрасте зрелом*" [Т. II: 266-267].

**Флоренский**, вместе с тем, утверждает, что влияние имени на личность **неоднородно**, поскольку *каждое имя есть "целый спектр нравственных самоопределений и пучок различных жизненных путей"*. П. Флоренский выделяет полюса имени: верхний и нижний, между которыми помещается "*точка нравственного безразличия*", собирающая вокруг себя "*обыкновенных средних людей*" [Т. II: 422].

Имя персонажа в **литературном произведении** обладает важной художественной функцией – представляет героя произведения, зачастую определяя его суть. Это утверждение особенно справедливо по отношению к произведениям классическим. Виктор **Гюго** писал: "*Мы недостаточно обращаем внимания на то, что только гениальный поэт обладает способностью наделять свои творения именами, которые выражают их и походят на них. Имя должно быть образом. Поэт, который не знает этого, не знает ничего*" [Гюго о Бомарше].

**И.Бунин** говорил: «*Надо, чтобы имя подходило к герою, чтобы оно сливалось с его обликом..., чтобы герой ужился со своим именем, чтобы оно его не коробило. Я часто примеряю имя – потом вижу, что оно не подходит, режет ухо, и тогда меняю его. Можно потопить хорошую вещь неудачным, неподходящим подбором имен.*»

*И на его [Бунина – В.К.] письменном столе я видел длинные списки имен и фамилий, разбитые на категории, на национальности, по областям, по сословиям, длинные выписки из святцев, которые он внимательно изучает с этой целью»<sup>8</sup>*

Имя литературного персонажа может откровенно говорящим, прямолинейно выражать суть героя, как, например, в знаменитой комедии русского классицизма "Недоросль" Дениса Ивановича **Фонвизина**: госпожа Простакова, Скотинин, Митрофан на одном полюсе, на другом – Милон, Правдин, Стародум...

По своему говорящими являются имена в романтических произведениях: чем необыкновеннее, романтичнее сюжет, тем необыкновеннее и романтичнее имя. В одном из произведений Проспера **Мериме** (в "Виколо Ди Мадама Лукреция"?) автор обращается к читателю: "*Мне очень неприятно повторять столько варварских имен, но необыкновенные истории ... случаются всегда только с людьми, чьи имена произносятся трудно*".

**О ком из сыновей Тараса Бульбы в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба»** идет речь (назвать имя - Остап или Андрей):

- *«... имел чувства несколько живее и как-то более развитые. Он учился охотнее и без напряжения, с каким обыкновенно принимается тяжелый и сильный характер. Он был изобретательнее своего брата; чаще являлся предводителем довольно опасного предприятия и иногда с помощью изобретательного ума своего умел увертываться от наказания, тогда как брат его ..., отложивши всякое попечение, скинул с себя свитку и ложился на пол, вовсе не думая просить о помиловании. Он также кипел жаждою подвига, но вместе с нею душа его была доступна и другим чувствам. Потребность любви вспыхнула в нем живо, когда он перешел за восемнадцать лет. Женищина чаще стала представляться горячим мечтам его; он, слушая философические диспуты, видел ее поминутно, свежую, черноокою, нежную. Пред ним непрерывно мелькали ее сверкающие, упругие перси, нежная, прекрасная, вся обнаженная рука .... Он тщательно скрывал от своих товарищей эти движения страстной юношеской души, потому что в тогдашний век было стыдно и бесчестно думать козаку о женищине и любви, не отведав битвы».*

- *«Естественно, что все это должно было как-то ожесточить характер и сообщить ему твердость, всегда отличавшую козаков. ... считался всегда одним из лучших товарищей. Он редко предводительствовал другими в дерзких предприятиях - обобрать чужой сад или огород, но зато он был всегда одним из первых, приходивших под знамена предприимчивого бурсака, и никогда, ни в каком случае, не выдавал своих товарищей. Никакие плети и розги не могли заставить его это сделать. Он был суров к другим побуждениям, кроме войны и разгульной пирушки; по крайней мере, никогда почти о другом не думал. Он был прямодушен с равными».*

<sup>8</sup> Бахрах А.В. Бунин в халате // И.А.Бунин Pro et contra. СПб: РХГИ, 2001. С. 185-186.

Необыкновенно имя одной из героинь поэмы А.С. Пушкина "Цыганы" – Мариулы (мать Земфиры) [см.: Вяч. Иванов и П. Флоренский]. И поэма, и имя Мариулы – это выражение стихии цыганства:

*В походах медленных любил*

*Их песен радостные гулы*

*И долго милой Мариулы*

*Я имя нежное твердил.*

И в имени – Мариула, и в фонетике поэмы в целом господствуют звуки полные и гулкие, унылые, пустынные и страстные (часто повторяются у, ю, ы): "*В этих звуках и отголоски кочевий в степных раздольях, и пепел безымянных селищ, костры случайного становья, и отголоски бранных гулов, и тоска по воле, бесконечности и сладостная меланхолия – пьянящая – женского имени – Мариула*". Мариула – это, конечно, не просто имя героини поэмы. Мариула "*служит у Пушкина особым разрезом мира, особым углом зрения на мир, и оно не только едино в себе, но и все собою пронизывает и определяет*" [Флоренский. Имена].

Имя и фамилия литературного героя могут служить указанием на типичность, распространенность героя и сюжетной коллизии, как, например, в рассказе А. Платонова "Возвращение", первоначальное название которого – "Семья Иванова". Автор описывает события будничные, не боевые подвиги Алексея Ивановича (они подразумеваются, но не описываются), по Платонову эта "обычная" семья дает возможность представить состояние народного духа, жизни после военной грозовой бури: Платонов как нелегко возрождается семья после военного опустошения. В первой редакции рассказа капитан Иванов – один из тех, кто прошел всю войну, по справедливости ощущал себя героем, защитником страны, и один из тех, кто возвращался с войны домой, возвращался от боевых великих дел к негромким, обычным семейным делам: воспитанию своих двоих детей – Петруши и Насти, к жене, к мирному труду. Но "возвращение" к этой повседневной жизни – по автору, более важной, главной, было не простым. Такие коллизии, как в семье Иванова, говорило первое название рассказа, не были явлениями единичными. В окончательной редакции автор переносит акцент с распространенности явления (статистики") на суть – на сложность процесса возвращения к мирной, подлинной жизни человека, прошедшего войну.

Своеобразно вступают во взаимодействие со своим именем персонажи В.М. Шукшина. Герои Шукшина – добрые смешные "чудики", они стремятся вырваться из обыденности, раздвинуть горизонты привычного, лишены лада во взаимоотношениях с миром, лада в душе, они вечно попадают в смешные, с точки зрения обывателя, ситуации (например, увидев в магазине на полу чьи-то деньги, объявит об этом очереди и найдет их владельца, а затем выяснит, что деньги эти – его собственные, рассказ ".....").

Странности и затейливости героев В. Шукшина часто соответствуют неожиданные имена: **Бронислав Пупков, Филипп Тюрин, Макар Жеребцов, Семен Рысь**. Несуразность сочетания имени и фамилии уже "программирует" несараз-

ные ситуации в повествовании о персонаже.

Примером может служить странная судьба **Бронислава Пупкова**, скандалиста и вряля, придумавшего себе подвиг покушения на Гитлера ("Миль пардон, мадам!"). Его часто спрашивают:

- Откуда у вас такое странное имя – Бронислав?

- Поп с похмелья придумал. Я его, мерина гривастного, разок стукнул за это, когда сопровождал в ГПУ в тридцать третьем году.

- А почему, хорошее ведь имя?

- К такому имю надо фамилию подходящую. А я – Бронислав Пупков. Как в армии переключка, так смех".

Несоответствие имени воспринимается как своеобразное : несуразное имя – несуразная жизнь.

## ЯЗЫК ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Звукопись в литературном произведении. Лексический состав произведения. Тропы и их виды: эпитет, сравнение, метафора, метонимия и синекдоха, эфемизмы и табу. Синтаксические средства изображения. Принцип семантического заражения. Поэтические фигуры языка. Повторы. Язык персонажей.*

### Звукопись в литературном произведении

**Звукопись** – система звуковых повторов, концентрация одинаковых или похожих звуков.

Виды звукописи:

- **звукоподражание** (натуралистическое).

- **аллитерация** – повторение в стихотворной речи (реже – в прозе) одинаковых **согласных звуков**, один из видов звукописи. Аллитерация выделяет отдельные слова и строки, что делает их особенно выразительными.

- **ассонанс** – повторение в художественном произведении одинаковых **гласных звуков**.

Одним из важнейших законов литературы является соответствие формы содержанию. Это относится и к звуковой "одежде", форме произведения. Еще Гавриила Романович **Державин** (1743-1816) спрашивал: "Одета ли каждая мысль, каждое чувство, каждое слово им приличным тоном?" (VII: 58).

Простейший вид **звукописи** – использование **звукоподражательных слов**, например, в знаменитом фрагменте из "Медного всадника" А.С. Пушкина, в котором **Евгений** – герой поэмы, слышит за собой скакание Медного всадника – памятника Петру Первому:

*И он по площади пустой  
Бежит и слышит за собой –  
Как будто грома грохотанье –  
Тяжело звонкое скаканье*

*По потрясенной мостовой.*

Пример натуралистического звукоподражания мы находим в басне Александра Петровича **Сумарокова**, который кваkanie лягушек изображает следующим образом:

*О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить!*

Часто используется звукопись в описании **явлений природы**, в подражанию природным явлениям, например, в поэзии **М.Ю.Лермонтова**, в стихотворении "Русалка":

*Русалка плыла по реке голубой,  
Озаряема полной луной;  
И старалась она доплеснуть до луны  
Серебристую пену волны.*

Сонорный плавный звук [л], повторяющийся в четверостишии **10** раз, соответствует плавности действия, приглушенности и мягкости описываемой картины.

Активно аллитерация и ассонанс как поэтические приемы использовались в поэзии **символистов**, в том числе – в стихотворениях Константина **Бальмонта**. Вот несколько примеров звуковой символики в его стихах: символизируется:

шуришанье: *О как грустно шепчут камыши без счета,  
Шелестящими, шуришащими стеблями говорят.*

дыхание: *Дымно дышат чары царственной луны {99}*

озлобленность: *Я спал, как зимний холод,  
Змеиным сном, - злорадным {101}. (II. 223)*

Есть у **Бальмонта** два звуко-символических стихотворения. В стихотворении "Осень" символизируется шорох осенних листьев с помощью звуков *ш-с*:

*В роще шелест, шорох, свист  
.....  
Смутно шепчутся вершины  
И березы и осины.  
С измененной высоты  
Сонно падают листья {102}. (II. 36)*

В стихотворении "Влага" с помощью повтора сонорного звука [л] символизируется речная волна, вода, влага:

*С лодки скользнуло весло.  
Ласково млеет прохлада.  
"Милый! Мой милый!" - Светло,  
Сладко от беглого взгляда.  
Лебедь уплыл в полумглу,*



Вдаль под Луною белея.  
Ластятся волны к веслу,  
Ластится к влаге лилея.  
Слухом невольню ловлю...  
Лепет зеркального лона.  
"Милый! Мой милый! Люблю!" -  
Полночь глядит с небосклона {103}. (Ш. 189)

Мастерское использование **ассонанса** встречаем у **А.С.Пушкина** в "Сказке о рыбаке и рыбке", в том фрагменте, где ворчливая старуха бранит старика:

Еще пуще старуха бранится:  
"Дурачина ты, простофиля!  
Выпросил, дурачина, корыто!  
В корыте много ли корысти?  
Воротись, дурачина, ты к рыбке,  
Поклонись ей, выпроси уж избу"

В этом ворчливом монологе [ы] повторяется **8** раз, [у] – 7 раз и способствуют созданию облика вечно недовольной, назойливо ворчащей старухи. Звуки [ы], [у] – не из благозвучных, их частое повторение вызывает неприятное чувство.

**Ассонанс** составляет основу так называемых "**неточных рифм**", в которых совпадает ударный гласный и не совпадает согласный: *рука – стена; удар – взмах...*

Особенно важно обращать внимание на то, как звучит слово в художественном тексте, детским авторам, авторам стихов для детей. **К.И.Чуковский** в своей книге "От двух до пяти" формулирует "Заповеди для детских поэтов" (эти "заповеди", конечно, необходимо помнить и поэтам "взрослым"). Одной из главных заповедей К.И. Чуковский считает **повышенную музыкальность речи**, и приводит пример неудачной в фонетическом (вернее, в логопедическом) отношении строки, которую сочинила одна московская поэтесса:

*Ах, почаще б с шоколадом...*

Чуковский назвал эту строку с непронизносимым сочетанием **щербси свирепой**, и прокомментировал: нужно ненавидеть детей и вообще читателей, чтобы предлагать им такие языколомные *щербси*.

### Анализ лексического состава произведения

*"Изволишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды"*  
В. Маяковский

Существует представление, что художественное произведение – это в первую очередь широкий набор эпитетов, метафор, сравнений и других словесно-образительных средств. Но это не всегда так. В некоторых классических произведениях словесно-образительные средства (тропы) почти отсутствуют. Напри-

мер, в повести А.С.Пушкина "Выстрел" – лишь 3 сравнения, а в повести "Метель" – 1. Писатели могут достигать пластичности, художественной убедительности, употребляя обычные слова, обычную лексику.

Так, басня И.А.Крылова "Пустынник и медведь" лишена сравнений, поэтических фигур, но является одним из выразительнейших, живописнейших произведений во всей русской литературе. И к ней часто обращаются, когда хотят продемонстрировать точность отбора лексики. В этой басне Медведь предлагает уставшему другу пустыннику прилечь отдохнуть и обещает стеречь его сон:

1. *Пустынник был сговорчив: лег, зевнул,*
2. *Да тотчас и заснул.*
3. *А Мишка на часах – да он и не без дела:*
4. *У друга на нос муха села!*
5. *Он друга обмахнул;*
6. *Взглянул,*
7. *А муха на щеке; согнал, а муха снова*
8. *У друга на носу.*
9. *И неотвязчивей час от часу. Вот Мишенька, не говоря ни слова,*
10. *Увесистый булыжник в лапы сгреб,*
11. *Присел на корточки, не переводит духу,*
12. *Сам думает: "Молчи ж, уж я тебя, воструху!"*
13. *И, у друга на лбу подкарауля муху,*
14. *Что силы есть – хватъ друга камнем в лоб!*

Пустынник – устар. 'отшельник', живущий в пúстыне (пúстынь) – устар. 'небольшой монастырь в малолюдной пустынной местности'.

Слова обычные, а изобразительный эффект – необыкновенный. Секрет здесь – в безупречном выборе лексики:

1. **оправдан выбор имен персонажей** и слов, их заменяющих. Вначале даны имена нейтральные: просто "пустынник" и просто "медведь". Однако дальше, показывая заботу о "пустыннике", автор называет его "друг", так как заботу можно проявить только о "друге", а не просто о неэмоциональном и равнодушном "пустыннике". Причем слово "друг" повторяется много раз, и рисуется самая идиллическая дружеская картина, которая делает завершение особенно абсурдным, неожиданным и потому особенно эффективным: "*Что силы есть – хватъ друга камнем в лоб!*"

Эволюцию претерпевает и именование "медведя": вначале "медведь", затем "мишка" и наконец "мишенька". В "мишеньке" больше иронии и яду, чем в "мишке". Уменьшительно-ласкательная форма здесь обманчива (относится к большому медведю) и создает образ простоватого, доброго, но недалекого медведя.

2. Эмоциональную непосредственность, экспрессивность (выразительность) басне придает использование **просторечий**: "*час от часу*", "*сгреб*". В них также проявляется ирония рассказчика по отношению к "мишеньке".

3. Оправдан выбор "**обычных**" слов, примеры – в каждой строке:

*Пустынник был сговорчив: лег, зевнул,  
Да тотчас и заснул.*

Почему, например, "**лег**", а не "**прилег**"? Да потому, что слово "**прилег**" свидетельствовало бы о меньшей сговорчивости, доверчивости пустынника. Приставка **при-** придает действию неполноту, незавершенность, в данном случае настороженность. Но пустынник этого не испытывал: он доверчиво, основательно "**ле~~г~~**", да тотчас и заснул, чувствуя надежное присутствие большого и сильного друга.

Или: "**Хвать** друга камнем в лоб!"

Сколько силы, молниеносности, экспрессии в одном слове "**хвать**": коротком и выразительном. Здесь не подошли бы "**ударил**", "**стукнул**" и т.д.

Или: "У друга на нос муха села:

Он друга **обмахнул**.

Попробуем заменить:

*"У друга на нос муха села,  
Медведь ее прогнал."*

Не подходит слово "**прогнал**", - не стоит муха того, чтобы Мишка ее прогнал, достаивал своим вниманием, она для Мишки вначале – некое недоразумение. Единственно точное здесь – "**обмахнул**": оно создает ощущение силы и величины медведя рядом с небольшим пустынником. Медведю достаточно было просто пошевелить лапой – и он уже обмахнул всего пустынника. И мы ощущаем, может быть, и не вполне осознанно, величину лапы и пустынника, а также – величину удара, с которой "**мишенька**" обрушился на друга.

4. Направлены на достижение необходимого автору художественного эффекта и **графический облик, протяженность строк, интонация.**

Строка: "*А мишка на часах – да он и не без дела*" по сравнению с соседними – длиннее, самой своей протяженностью она уже создает впечатление медленно текущего времени, скуки "**мишки**", которому нечем заняться.

И наоборот, замечательна краткость *6-й строки*: "**Взглянул**", в которой подчеркивается и мимолетность действия, и несерьезность объекта, на который случайно упал взгляд персонажа, и удивление "**медведя**", уверенного, что мухи просто уже не может быть в природе, коль он друга "**обмахнул**".

5. Почему басня называется "**Пустынник и медведь**", а не наоборот, ведь в центре повествования – именно "**мишка**"? Басня как бы обращена к пустыннику, к тем, кто иногда доверяется добросовестным, но неумным людям. Мораль басни: "*Услужливый дурак опаснее врага*".

6. В.А. **Жуковский** в статье "О басне и баснях Крылова" об этой басне писал: "*Все эти слова: мишенька, увесистый, бульжник, корточки, переводит, думает, и у друга подкарауля – прекрасно изображают медлительность и осторож-*

ность: за пятью длинными, тяжелыми стихами следует быстрое полустихие:  
- Хвать друга камнем в лоб!  
Это молния, это удар. Вот истинная живопись!"

## ПЕРЕНОСНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ СЛОВ (ТРОПЫ И ИХ ВИДЫ)

"Троп" – греч. 'поворот, оборот речи'

В основе возникновения тропа лежит соотнесение двух явлений, из которых одно служит для пояснения другого. Это соотнесение возможно потому, что в языке существует явление многозначности слов. Виды тропов: сравнение, эпитет, метонимия и синекдоха, метафора и аллегория, эвфемизмы и табу символ, гипербола и литота, олицетворение, оксюморон и т.д.

В.Б.Шкловский писал: «Образ-троп есть необычное название предмета, т.е. название его необычным именем. Цель этого приема состоит в том, чтобы поместить предмет в новый семантический ряд, в ряд понятий другого порядка, например, звезда - глаза, девушка - серая утка, причем обычно образ развертывается описанием подставленного предмета».

В обычной речи мы пользуемся тропами (метафорами и т.п.), не замечая их: "опешить" - значит "оказаться без коня", - оказаться в трудном положении; "ошеломить" – 'нанести удар по шлему' и т.д. Тропы со временем становятся привычными, "стираются", и мы уже не воспринимаем их как тропы. Но на смену утратившим образную новизну тропам приходят новый, фонд тропов в языке регулярно пополняется, обновляется.

Тропы широко распространены в обычной речи и ими пользуются, часто не подозревая об их существовании (Как г-н Журден из пьесы Мольера "Мещанин во дворянстве", узнавший от учителя философии, что существует поэзия и проза, и что он, оказывается, уже более 40 лет говорит прозой, т.к. можно говорить либо поэзией, либо прозой). Однако использование тропов в обычной речи ограничено, в отличие от художественной. Обилие тропов в обычной речи может привести к непониманию и вызвать раздражение слушающего.

В художественной литературе активно используются богатые изобразительно-выразительные возможности, заложенные в тропах. Различные виды тропов используют и лингвисты. Литературоведов же тропы интересуют с точки зрения их функций в художественном тексте. Для этого надо знать, что представляет собой тот или иной троп.

### ЭПИТЕТ (греч. epitheton – приложение)

Эпитетом является всякое слово, характеризующее какое-либо понятие или предмет, дающую ему образную характеристику. Эпитетом может быть и прилагательное, и существительное, и местоимение, и любая другая часть речи,

выступающая в роли определяющего слова.

1. эпитеты чаще всего могут быть выражены **прилагательными**:

- "*Шел третий час польского просторного дня*" (И. Бабель. Конармия) – о летнем дне.

Употребление *полных* или *кратких прилагательных* может играть существенную роль в выражении определенного смысла, например у А. Пушкина в "*Сказке о мертвой царевне*":

*"Высока, стройна, бела,  
И умом, и всем взяла".*

Почему выбраны краткие формы прилагательных, а не полные: "*Высокая, стройная, белая*"? 1. В фонетическом плане - это выражение полноты, расцвета, связанное с тем, что под ударением находится [а], по Журавлеву – красного цвета, "открытый" звук. 2. Троекратный повтор "а" под ударением усиливает значение полноты, также придает цельность, единство образу царицы. 3. Краткая форма подчеркивает предикативность, сказуемость, то новое, что автор хочет сказать о царице. 4. Краткие формы подчеркивают качественность, качество хотя бы уже потому, что относительные прилагательные не имеют краткой формы в современном русском языке.

2. **существительными**: - "*вошебница-зима*", "*бродяга-ветер*", "*Мороз – красный нос*".

3. **наречиями**: - "*пристяжные ... щеголевато переступают ногами*".

4. **деепричастиями**: - "*Волны несутся, гремя и сверкая*".

5. **местоимениями**: - "*Ведь были ж схватки боевые?/ Да, говорят, еще какие!*"

Обилие эпитетов побудило исследователей русского языка создать "*Словарь эпитетов русского литературного языка*" (Горбачевич К.С., Хабло Е.П., Л., 1979). К слову "*глаза*" в нем приведено **380** эпитетов: *бархатные, осовелые, измученные, мертвые, проникающие, юркие, крысиные, змеиные, отсутствующие, виноватые* и т.д.

Известны тексты, состоящие из одних эпитетов, - стихотворение **З.Н. Гиппиус** "*Все кругом*":

*Страшное, грубое, липкое, грязное,  
Жестко тупое, всегда безобразное,  
Медленно рвущее, мелко-нечестное,  
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,  
Явно-довольное, тайно-блудливое,  
Плоско-смешное и тошно-трусливое,  
Вязко, болотно и тинно застойное,  
Жизни и смерти равно недостойное,  
Рабское, хамское, гнойное, черное,  
Изредка серое, в сером упорное,*

*Вечно лежащее, дьявольски косное,  
Глупое, сохлое, сонное, злостное,  
Трупно-холодное, жалко ничтожное,  
Непереносное, ложное, ложное!  
Но жалоб не надо; что радости в плаче,  
Мы знаем, мы знаем: все будет иначе. 1904*

В народном поэтическом творчестве распространены **постоянные эпитеты**: **добрый молодец, красная девица, небо синее, чистое поле...** Это привычные, традиционные определения, образность которых с течением времени ослабла. Устойчивые эпитеты срастаются с определяемым словом, утрачивают оригинальность и употребляются даже тогда, когда по смыслу не подходят:

*Ты не жги свету сальную,  
Свечу сальную воску ярого.*

Постоянные эпитеты свойственны народно-поэтическим, фольклорным произведениям: сказкам, былинам и т.д. Их много, например, в "ИЛИАДЕ" Гомера. В "Илиаде" всегда: Зевс - *громовержец*, Одиссей – *хитроумный*, корабли – *быстрые*, даже тогда, когда вытаснены на берег и т.д. Обилие постоянных эпитетов, повторов (и ряд других аргументов) позволяют некоторым учёным утверждать, что автором "Илиады" является не Гомер, а безымянные народные сказители, народ.

**Не всякое определение является эпитетом.** Различаются просто определения – логические определения (на лугу растет зеленая трава) и образные определения, которые и называют эпитетами.

Наиболее выразительны образные (метафорические, метонимические) эпитеты:

- **метафорический эпитет**: "золотое невозвратное девичье время" (Л. Толстой). Золотое время – прекрасная пора юности;

- **метонимический эпитет**: "А потом пронесся легкий шум, торопливый, радостный и влажный" (С. Маршак). Здесь присутствует и метафорический, и метонимический эпитеты: "влажный шум", т.е. шум капель дождя. Дождь изображается как радостный шум.

**СРАВНЕНИЕ** - простейший вид тропа, основанный на сближении двух явлений с целью пояснения одного другим при помощи его вторичных признаков.

Еще древнекитайский философ **Конфуций** утверждал: "*Все познается в сравнении*". О. **Мандельштам** перефразировал **Декарта** ("*Я мыслю – значит, я существую*"): "*Я сравниваю – значит, я живу, мог бы сказать Дант... Ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение*". [Черновы записи к "Разговору о Данте", Т. 3: 190] Неожиданные, оригинальные сравнения могут открыть в одном и том же предмете неожиданные свойства, заставить нас по новому видеть предмет, обогатить наше представление о нём.

Борис Викторович **Томашевский** (1890-1957) выделял в сравнении 3 компонента:

1. то, что сравнивается, - "предмет";
2. то, с чем сравнивается, - "образ";
3. то, на основании чего одно сравнивается с другим, - "признак".

Например, в традиционном сравнении "**глаза, как звезды**":

- слово "**глаза**" выступает в своем основном значении;
- слово "**звезды**" – в переносном, это "образ";
- "**сиянье глаз**" (глаза сияют, как звезды) – тот общий признак, который позволяет сравнивать глаза со звездами.

Глаза – это портретная деталь, одна из самых выразительных и любимых художниками. Глаза называют *зеркалом души* и они связаны с характером персонажа. Например, у помещика *Манилова* в "**Мертвых душах**" Н.В. **Гоголя** "*глаза были, как ...*"? (*глаза были сладкие, как сахар*). Характер сравнения свидетельствует об авторском к нему отношении. Глаза можно, в принципе, сравнивать с чем угодно: и со "звездами", и с "жестянками", - в зависимости от авторского замысла.

**В.В.Маяковский** в сатирическом стихотворении "**Гимн судьбе**" из бесчисленного количества вариантов сравнений выбрал нужное ему – уничижительное для судьбы:

*"Глаза у судьбы – пара жестянок  
Мерцает в помойной яме"*

Тусклость, безжизненность, вредоносность – все это присутствует в этом отталкивающем сравнении.

**Георгий Владимов** в повести "**Верный Руслан (История караульной собаки)**" сравнивает глаза хозяина Руслана – молодого ефрейтора инструктора – с "плошкой: его **глаза** "*две восхитительные плошки, наполненные мутной голубишной*". Это сравнение принадлежит и автору-повествователю, и Руслану; *плошка* – одна из немногочисленных и незатейливых реалий его жизни, "быта". Это сравнение встречается в начале повести, когда дается почти идиллический портрет Ефрейтора, для Руслана – почти всемогущего Бога. Однако "мутная голубишня" вносит диссонанс в эту идиллию и это не случайно, т.к. впоследствии Хозяин-ефрейтор предаст Руслана. "*Мутные глаза*" характеризуют и службу, которую несет ефрейтор: он охраняет заключенных, в его восприятии – не людей, а носителей бушлатов с лагерным номером.

Или еще пример выразительного сравнения. Что можно заключить о человеке, о персонаже, о глазах которого сказано:

*"И блистали  
Как лезвие кровавой стали,  
Глаза его..."*

О ком эти строки? (М. Лермонтов. "*Измаил-Бей*". Поэма. 1832. История из времен русско-кавказской войны, рассказанная автору "стариком-чеченцем"). Это образ героический, **характер сильный, волевой**, способный на беспощадную месть за свою разоряемую страну гор и аулов.

Глаза можно сравнить с индикатором радиоприемника, как это сделал Андрей Вознесенский:

*"Мой кот, как радиоприемник,  
Зеленым глазом ловит мир"*.

И кот становится уже не обычным домашним котом, а неким загадочным, таинственным существом, связанным с космическим миром. Не случайно в мировой мифологии кот (кошка) часто является воплощением божества или воплощением злонамеренных сил (в низшей мифологии). Но так или иначе признается причастность кошек к миру инобытийному. Например, кот Бегемот в "*Мастере и Маргарите*" М. Булгакова, о котором Мастер, как известно, говорит: "Мне кажется почему-то, что вы не очень-то кот".

О. Мандельштам о "силе сравнения": "*Сила сравнения – как это ни странно – прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью*" [Мандельштам 2: 378], т.е. сравнение должно быть неожиданным, оригинальным, не "плоским".

Со временем *сравнения устаревают*, становятся банальными, как *сравнение глаз со звездами*. Но стремление более точно и выразительно передать мысль побуждают художников слова обновлять сравнения. Например, отказываясь от традиционного сравнения, как это сделал В. Шекспир в своем *130-м сонете* (из 154 у Шекспира). Он пишет о своей возлюбленной и о ее глазах:

*Ее глаза на звезды непохожи,  
Нельзя уста кораллами назвать,  
Не белоснежна плеч открытых кожа,  
И черной проволокой вьется прядь.  
С дамасской розой, алой или белой,  
Нельзя сравнить оттенок этих щек.  
А тело пахнет так, как пахнет тело,  
Не как фиалки нежный лепесток.  
Ты не найдешь в ней совершенных линий,  
Особенного света на челе.  
Не знаю я, как шествуют богини,  
Но милая ступает по земле.  
И все ж она уступит тем едва ли,  
Кого в сравненьях пышных оболгали.*

Шекспир спорит с застывшими, уже не выразительными сравнениями. Психологический казус: опровергая привычные сравнения, Шекспир их на самом деле не отвергает, они все равно определяют круг читательских ассоциаций. В результате приема остранения обновляются привычные сравнения: *глаза – звезды, уста*



– кораллы и т.п.

Необходимо подчеркнуть, что сравнения выполняют в произведении и изобразительную функцию (живописуют предмет или явление), и выразительную (выражают авторское отношение к предмету). Чаще же сравнение выполняет обе эти функции одновременно.

### **Виды сравнений**

Виды сравнений многообразны и надо уметь замечать их в тексте:

1. Сравнение состоит **из двух частей**, соединенных при помощи **союзов** *как, точно, будто, подобно, что* и т.д., как, например, у Н. Гоголя в "**Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем**" : *"Вы, Иван Никифорович, разносились так с своим ружьем, как дурень с писаною торбою, - сказал Иван Иванович с досадою, потому что действительно начинал уже сердиться. – А вы, Иван Иванович, настоящий гусак"*. Какая смертельная вражда последовала между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем в повести Н.В. Гоголя, мы все прекрасно знаем, и заканчивается это грустно повествование о ссоре двух закадычных товарищей знаменитыми словами: *"Скучно на этом свете, господа!"*. Так что сравнения иной раз являются не безобидными и могут определять человеческие судьбы.

2. Сравнение может быть выражено с помощью **творительного падежа** (без союза):

- *"слово кошкой в руках улеглось"* (А. Безыменский),
- *"нос картошкой"*.

3. Сравнение может быть выражено с помощью **соотносительных форм**:

- *"Белей, чем горы снеговые, / Идут на запад облака"* (М. Лермонтов).

4. Могут быть сравнения **отрицательного типа**:

*"Не ветер бушует над бором,  
Не с гор побежали ручьи,  
Мороз-воевода дозором  
Обходит владенья свои"* (Н. Некрасов).

*"Её глаза на звезды не похожи,  
Нельзя уста кораллами назвать"* (В. Шекспир).

5. Сравнения могут быть и **сжатыми, и развернутыми**.

P.S. По замечанию **Л.А. Новикова**, сравнение занимает промежуточное положение между тропами и фигурами: *"Сравнение имеет черты сходства с фигурами: у него есть определенная синтаксическая структура – одно сравнивается с другим с помощью определенных союзов и других средства"* [Новиков Л.А. Искусство слова. М., 1991. С. 76].

**МЕТАФОРА.** *Метафора – перенос значения по сходству (с греч. - 'перенос')*

Примеры метафор: "*газетная шапка*", "*сладкий голос*", "*блистать эрудицией*". Все эти словосочетания основаны на переносе значений по сходству:

- "*газетная шапка*" – крупный шрифт заголовка над несколькими статьями напоминает шапку;

- "*сладкий голос*" – приятный голос производит впечатление сладости;

- "*блистать эрудицией*" – так говорят об эффектной демонстрации своих познаний, которые ослепляют окружающих, как яркий свет.

Еще **Аристотель** в своей "*Поэтике*" утверждал: "*А всего важнее – быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство*". Метафора позволяет сблизить далекие друг от друга явления, соединяемые по ассоциации, по сходству. Ценность метафоры в её неожиданности и меткости. Всякая метафора рассчитана на не буквальное восприятие, умение увидеть второй план.

По утверждению **О. Мандельштама**, читатель, в свою очередь, должен обладать соответствующей подготовкой, образованием, начитанностью, чтобы уметь видеть метафору, как и другие тропы: "*Образованность – школа быстрых ассоциаций. Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам – вот любимая похвала Данте*" [Мандельштам. Разговор о Данте].

**О.Мандельштаму** принадлежит важное замечание относительно роли метафоры не только как украшения речи, но как "орудия познания": "*Метафора не украшение языка, но верное, дальнобойное орудие познания, она обладает "омоложающей силой". Она не должна быть описательной или изобразительной, ее задача "есть внутренний образ структуры или тяги*" [Мандельштам.....]. Метафора - это поиск двойников; философский смысл ее в единстве сущего - живого и неживого, природного и человеческого.

**От метонимии метафора отличается** тем, что её всегда можно развернуть в сравнение: "*горит восток зарею новой*" (метафора выражена глаголом) - "*горит восток, как пожар*".

Метонимия же развернутого сравнения не допускает, а только дополнения, пояснения:

*"Все флаги в гости будут к нам,  
И запируем на просторе",*

- т.е. флаги кораблей иностранных государств, приходящих в порт города Петра.

### **Звуковые метафоры<sup>9</sup>**

<sup>9</sup> Из книги **Я.Г. Эткинда** *«Проза о стихах»*

Маяковский любил сближать далекие по смыслу, но неожиданно похожие по звучанию слова и таким сближением заново осмыслять звуковую материю поэтических слов. Но для Маяковского очень важно, чтобы такие сближения слов были содержательны. Он отрицал в этом смысле практику символистов, когда, по словам Маяковского, «аллитерационная случайность похожих слов выдавалась за внутреннюю спайку, за неразъединимое родство». Например, он писал о строке Бальмонта: Чуждый чарам черный челн... - что здесь все «само расплзается».<sup>10</sup>

Зато Маяковского восхищали опыты Велимира Хлебникова — поэта, которого он считал своим учителем и называл Колумбом «новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых нами». Он приводил строки Хлебникова :

Леса лысы.

Леса обезлосили. Леса обезлосили...—

и говорил: «...не разорвешь — железная цепь».

**1. Однозначный тип метафор.** Метафоры могут принадлежать к однозначному типу метафор, когда неназванный, но подразумеваемый предмет выявляется определенно, однозначно:

*"Улыбкой ясною природа*

*Сквозь сон встречает утро года".*

Здесь **утро года** – весна, и иначе трактовать эту метафору невозможно.

На основе метафор этого типа могут строиться **аллегории** – т.е. иносказания с устойчивым и однозначным характером переноса. Аллегорией является, например, закрепление за определенными зверями определенных качества: за **ВОЛКОМ** закреплены *глупость и жадность*; за **лисой** – *хитрость*; за **зайцем** – *трусость*... Аллегория особенно широко используется в баснях, притчах, она была характерна для средневекового искусства, искусства Возрождения, классицизма.

В реалистической литературе аллегория встречается довольно редко. Это, например, отвратительные йеху в романе Джонатана Свифта "Путешествие Гулливера" (в 4-й части "Путешествие к гуингнгам"). Йеху – это одичавшие люди, они отвратительны, неопрятны, им свойственны все пороки человеческой цивилизации. Разумными же существами – хозяевами страны гуинггмов были гуинггмы – лошади, находящиеся на гораздо более высоком уровне развития, чем отвратительные йеху.

К философско-аллегорическим романам относится также роман Анатоля Франса "Остров пингвинов". В своем романе Франс сатирически изображает основные этапы развития европейской цивилизации. **Пингвины** – персонажи романа – являются аллегорическим воплощением людей с их глупостью, лицемерием и т.д.

**2. Многозначный тип метафор** – это метафоры, соединяющие в себе разные предметные значения. Это метафоры неоднозначные, сложные. На основе много-

<sup>10</sup> В.Маяковский. Поли. собр. соч. в 12 т., т. 12. М., Гослитиздат, 1959, с. 24.

значных типов метафор создаются **символы**. В символе, в отличие от аллегии, иносказательность не является устойчивой. Символ (от греч. знак, примета) - всегда многозначен, ср. у А. **Блока** в стихотворении "Ты была светла до странно-сти":

*"Я твоей любовной ласкою  
Озарен – и вижу сны.  
Но, поверь, считаю сказкою  
Небывалый знак весны".*

Здесь "**весна**" – многозначный символ: это и время года, и зарождение любви, и наступающая новая жизнь, и начало юности и др.

Символическое значение, как и аллегорическое, в слове формируется на протяжении долгого времени. Многие из символов восходят к мифам и обрядам. Известен круг слов, способных быть символами: "**утро**", "**зима**", "**зерно**", "**хлеб**", "**кровь**", "**роза**" и т.д.

От обычной метафоры символ отличается большей обобщенностью. Это всегда целая картина, представление.

В литературоведении существует подробная классификация метафорических переносов:

- **оксюморон** – перенос значения по контрастному признаку: "звучная тишина", "живой труп";

- **прозопея** – олицетворение, персонификация: "задумчивость, её подруга" – о Т. Лариной;

- **антономасия** – перемена имени: "неутомимы наши тройки, / автомедоны наши бойки" – вместо "ямщики" здесь взято имя возничего Ахиллеса из "Илиады" Гомера – Автомедона из греческой мифологии.

Авторы художественных произведений редко обходятся без тропов, хотя и такое бывает. Но все же сам по себе троп нейтрален: мы не можем сказать, хорош или плох троп, не зная его назначения в художественном тексте. Например, **рояль** можно сравнить и с "бегемотом", и с "льдиной", и с "кляксой". Но какое сравнение лучше, оригинальнее, выразительнее и более оправдано – можно увидеть и оценить лишь в конкретном тексте.

**МЕТОНИМИЯ.** Метонимия – перенос значения по смежности ( греч. - 'переименование')

В басне И.А. **Крылова** "**Демьянова уха**" один из персонажей говорит: "Я три тарелки съел". Уха и тарелка ничем не похожи друга на друга; они связаны лишь тем, что одно наливается в другое, связаны чисто внешними обстоятельствами.

Метонимия часто встречается в обыденной речи, мы говорим: "читаю Пушкина" (вместо "читаю произведения Пушкина"); "голова прошла" (вместо "головная боль прошла"). Метонимия придает речи краткость, экономность.

На метонимическом переносе построено известное четверостишие А.С.Пушкина:

*"Все мое", - сказала золото;  
"Все мое", - сказал булат.  
"Все куплю", - сказала золото;  
"Все возьму", - сказал булат.*

Здесь **"золото"** – метонимическое выражение *богатства*, **"булат"** – метонимия *военной силы*. Использование этого приема в сочетании со звуковыми повторами (золото – булат) делает художественное произведение особенно ритмизированно-энергичным.

**Метонимия может осложняться метафоричностью**, например, у А. Платонова: **"Женщина в сытой шубке"**. Речь идет о шубке, в которую одета женщина, но и женщина воспринимается похожей на сытую шубку: она как сытая шубка, - скрытое сравнение, то есть метафора.

### **СИНЕКДОХА -**

*частный случай метонимии. Этот прием состоит в назывании целого через часть (у Пушкина – "Все флаги в гости будут к нам") или в замене единственного числа множественным ("мы все глядим в наполеоны"), или в замене множественного числа – единственным ("и слышно было до рассвета, как ликовал француз").*

Метонимия и синекдоха очень выразительны. С помощью синекдохи выделяется одна какая-либо деталь, часть целого, наиболее для целого характерная. Например, у Осипа Мандельштама в его знаменитом стихотворении о Сталине **«Мы живем, под собою не чуя страны»**:

*Мы живем, под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,  
А где хватит на полразговорца,-  
Там припомнят кремлевского горца.  
Его толстые пальцы, как черви, жирны,  
А слова, как пудовые гири верны.  
Тараканьи смеются усища,  
И сияют его голенища.  
А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
Он играет услугами полулюдей.  
Кто свистит, кто мяучет, кто хнычет,  
Он один лишь бабачит и тычет.  
Как подковы кует за указом указ -  
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.  
Что ни казнь у него, - то малина  
И широкая грудь осетина. Ноябрь 1933*

**"Смеются усища"** (другой вариант - **«смеются глазища»**), а не все лицо, и

ушища придают Сталину страшный, но и карикатурный вид. В отличие от метафоры, способной к сближению самых отдаленных предметов и понятий, метонимия предельно конкретна: она имеет дело только с теми сочетаниями и связями, которые существуют в реальной действительности. Но выделяемые поэтом детали реального портрета Сталина и его окружения гипертрофируются, затемяют остальные портретные черты, приводят к общей деформации внешнего облика персонажа.

В предметности метонимии заключено ее преимущество: она эмоционально и достоверно может передавать мир реально-предметный, создавая эффект присутствия читателя в художественном мире произведения. См. А.Блок, из стихотворения "На островах":

*"Я чту обряд: легко заправить  
Медвежью полость на лету.  
И, тонкий стан обняв, лукавить,  
И мчаться в снег и темноту,  
И помнить узкие ботинки,  
Влюбляясь в хладные меха"*

Женские образы едва намечены в легкой, даже небрежной экспрессионистической манере: строго говоря, женских образов в стихотворении и нет, есть их как бы заменители – "ботинки" и "меха". Метонимическими штрихами создается особая, таинственная поэтическая атмосфера. В поэзии, как в женщине, важна недосказанность, загадка, тайна. Иначе произведение не интересно и к нему читатель уже не вернется.

Кроме других своих художественных достоинств метонимия экономна, - она помогает несколькими штрихами создать целую картину. И настоящий художник практически никогда не описывает все подробности и детали, да это и невозможно. У А.П.Чехова в "Чайке" один писатель – Треплев о Тригорине - говорит: "Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова".

Важно увидеть в художественном тексте метонимические детали и попытаться понять их функцию. Например, у А.Платонова в рассказе "Фро" встречаем неожиданную метонимическую деталь, речь идет о молодой женщине, которая тоскует о своем муже, уехавшем куда-то далеко на Восток, она не может жить без его любви, и приходит на вокзал, откуда муж уехал далеко. На вокзале к ней обращается носильщик, но обращается оригинально: "Посторонитесь, гражданка, - сказал носильщик двум одиноким полным ногам". Можно было бы объяснить обращение тем, что носильщик должен поднять с земли какие-то вещи и его взгляд устремлен вниз. Но носильщик – эпизодический персонаж и его роль – чисто вспомогательная. Важно, какая деталь внешности молодой женщины выделяется автором: "полные ноги". Это очень грустно, когда "полные ноги" здоровой молодой женщины вдруг оказываются "одинокими", - так метонимически пе-

редается женская тоска о муже.

### **Б. Заходер. Мордочка, хвост и четыре ноги**

Едва мы чуть-чуть обогнали мартышку,  
К высотам прогресса направив шаги, -  
За нами сейчас же помчались вприпрыжку  
Мордочка, хвост и четыре ноги.

Порою с пути нам случается сбиться  
(Кругом темнота, и не видно ни зги),  
Но нам не дадут насовсем заблудиться -  
Мордочка, хвост и четыре ноги!

Пусть в чаще свирепые хищники воют -  
Тебе не страшны никакие враги.  
- Не бойся, мы рядом! - тебя успокоят  
Мордочка, хвост и четыре ноги.

А если порою тоска тебя гложет  
(Бывает такая тоска, хоть беги),  
Поверь, что никто тебе так не поможет,  
Как мордочка, хвост и четыре ноги.

Маленечко мяса, маленечко каши...  
(Короче - влезать не придется в долги!)  
Матрасик в углу...  
И вот они - наши:  
Мордочка, хвост и четыре ноги!

### **ЭВФЕМИЗМЫ И ТАБУ.**

*Эвфемизмы являются своеобразным видом метонимии, они представляют собой замену одних форм выражения одного и того же содержания другими формами. Например, это замена грубых выражений более или мягкими, но также отрицательными и даже еще более ядовитыми.*

Первоначально эвфемизмы были связаны с запретами из-за суеверий или предрассудков – *табу*. Например, запрещалось произносить название какого-либо **животного – покровителя племени**, так как его имя было священно, и надо было искать для обозначения этого священного животного другое имя – эвфемизм.

Характерный пример использования эвфемистической лексики находим у **Н.С.Лескова**: *"К тому же и обращение у Домны Пантелеевны было тонкое. Ни за что, бывало, она в гостиной не скажет, как другие, что "была, дескать, я во всенародной бане", а выразится, что "имела я, сударь, счастье быть вчера в бестелесном маскараде"; о беременной женщине ни за что не брякнет, как другие, что она, дескать, беременна, а скажет: "она в своем марьяжном интересе", и тому под."*

**Применение тропов** в тексте должно быть оправдано и в их использовании надо знать меру. Когда тропов много, они только затемняют смысл и утомляют читателя. По этой причине, например, трудно читать, воспринимать раннего В.Маяковского. М.Цветаева даже сказала, что *после Маяковского надо долго и много есть*.

Началу поэтической деятельности Маяковского посвятил свою статью известный критик К.И.Чуковский и он, в частности, писал, при общей высокой оценке поэта, следующее:

*"В одном стихотворении Маяковского мы читаем, что он лижет раскаленную жаровню, в другом, что он глотает горящий булыжник, в третьем, что он завязывает узлом свой язык, в четвертом, что он вынимает у себя из спины позвоночник и играет на нем, как на флейте:*

*Я сегодня буду играть на флейте,  
На собственном позвоночнике.*

*Всё это эксцентричные поступки, жесты, способные ошеломить и потрясти. Но когда на дальнейших страницах он отрубает хвосты у комет, выдергивает у себя живые нервы и мастерит из них сетку для бабочек, когда он делает себе из солнца монокль и вставляет его в широко растопыренный глаз, мы уже почти не удивляемся... Он спрашивает с жестами профессора магии:*

*"Вот, / хотите, / из правого глаза / выну / целую цветущую роцу?"*

*А нам уже решительно все равно. Хочешь – вынимай, хочешь – нет, нас уже ничем не проймешь... Мы уже дошли до такого бесчувствия, что хоть голову себе откуси, никто не шевельнется на стуле... Мы учтиво и благовоспитанно позёвываем. Нет ли у него каких-либо других номеров?"* [Чуковский К. Ахматова и Маяковский].

## **СИНТАКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ИЗОБРАЖЕНИЯ.** **ПРИНЦИП СЕМАНТИЧЕСКОГО ЗАРАЖЕНИЯ**

В литературном произведении *синтаксис* также обладает смысловой нагрузкой, иногда чрезвычайно высокой. От *интонации, длины предложения, способа построения и связи слов* в предложении, позиции ключевых слов – опорных смысловых единиц в предложении очень многое зависит.

По словам Л.Толстого, мастерство писателя заключается в том, чтобы находить *"единственно нужное размещение единственно нужных слов"* ("Что такое искусство?").

Форма соответствует содержанию, и синтаксическое оформление неразрывно связано с характером повествования. Например, А.С.Пушкин в поэме "Полтава", рисуя образ Петра I в начале битвы, использует краткую, неполную, иногда даже односложную фразу:

*Тогда-то свыше вдохновенный  
Раздался звучный глас Петра:*



*"За дело, с богом!" Из шатра,  
Толпой любимцев окруженный,  
Выходит Петр. Его глаза  
Сияют. Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен.  
Он весь, как божия гроза,  
Идет. Ему коня подводят.*

На 9 строк этого отрывка приходится 8 предложений. Синтаксис способствует созданию атмосферы боевой, величественной.

Противоположный пример. В той же поэме Пушкин описывает идиллически спокойную жизнь Кочубея (украинского вельможи), окруженного несметными богатствами. Соответствует изображаемому и характер синтаксиса - **распространенные предложения описательного характера:**

*Богат и славен Кочубей.  
Его луга необозримы!  
Там табуны его коней  
Пасутся вольны, нехранимы.  
Кругом Полтавы хутора  
Окружены его садами,  
И много у него добра,  
Мехов, атласа, серебра  
И на виду и под замками.*

На 9 строк этого отрывка приходится лишь 3 предложения.

Сложносочиненные предложения описательного характера, с эпически спокойной интонацией понадобились Ивану Гончарову в его романе "Обломов" для описания спокойной, медлительной жизни Обломова:

*"Это был человек лет тридцати двух – трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица. Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась на полуотворенные губы, пряталась в складках лба, потом совсем пропадала, и тогда во всем лице теплился ровный свет беспечности".* Эта неторопливая, плавная речь с повествовательной интонацией абсолютно точно подходит к Обломову, его характеру, той среде русской жизни, которая дает таких обломовых.

Классический пример "единственно нужного размещения единственно нужных слов" – ключевая фраза в рассказе И. Бунина "Легкое дыхание": "А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, **застрелил** ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом". Очевидно, что главное информативное слово здесь – "застрелил". Но в длинной фразе это слово теряется и приглушается зна-

чение действия, обозначаемого этим глаголом. Кроме того, говорящим является по своей нелепости само слово "застрелил" применительно к Оле Мещерской. Это слово скорее из обихода офицера, а не автора-повествователя. В интонационном плане особое значение приобретает обособленное определение, явно и неслучайно выделенное автором: "некрасивый и плебейского вида". Оно находится в сильной позиции и несет в себе идею плебейства не только в социальном, но и в философском плане, что, надо думать, было целью автора рассказа.

А.С.Пушкину принадлежит очень верное и важное для анализа текста утверждение: "разум неистощим в соединении слов". Слова же могут быть соединены, расположены так, что могут оказывать влияние друг на друга и обогащать их, сообщать им дополнительные контекстные значения. И такой эффект (принцип семантического заражения), очевидно, был предусмотрен писателем.

Например, М.Булгаков в "Мастере и Маргарите" дает описание обедающего беллетриста **Петракова-Суховей** супругой. Отношение Булгакова к писателям – членам МАССОЛИТа известно: именно им Булгаков противопоставляет Мастера – героя романа, подлинного художника: "Обедающий за соседним столиком беллетрист Петраков-Суховей с супругой, доедающей свиной эскалоп, ... заметил ухаживания Арчибальда Арчибальдовича<sup>11</sup>. А супруга его, очень почтенная дама, просто даже приревновала пирата к Коровьеву... Надменно тыча ложечкой в раскисающее сливочное мороженое, Петракова недовольными глазами глядела, как столик перед двумя одетыми какими-то шутами гороховыми как бы по волшебству обрастает яствами". Булгаков беспощаден и к писателям, и к писательским женам, и "свиной эскалоп", доедаемый супругой беллетриста, существенно влияет в нашем восприятии на ее облик. Причастие настоящего времени "доедающей" делает этот процесс как бы бесконечным во времени, постоянным, отличительным свойством персонажа, о котором идет речь, подчеркивая плотско-телесное, материально-физическое начало супруги писателя. Такова была своеобразная месть Булгакова благополучным членам МАССОЛИТа и их женам.

Ср. близкий эпизод у А.Пушкина в "Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях", где молодые богатыри принимали царевну у себя в тереме:

Усадили в уголок,  
Подносили пирожок,  
Рюмку полную наливали  
На подносе подавали.  
От зеленого вина  
Отрекалася она,  
Пирожок лишь разломил  
И кусочек... (прикусила).

## ПОЭТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ ЯЗЫКА.

<sup>11</sup> Зав. рестораном ухаживает за Коровьевым и Бегемотом из свиты Воланда.

О тропах и фигурах языка см. **Л.А.Новиков**: "*И тропы, и фигуры – образные средства художественной речи. Но между ними есть и различие. Троп означает "поворот, оборот речи". Это изменение основного значения слова, перенос названия с традиционно обозначаемого предмета или явления на другой, связанный какими-то смысловыми отношениями с первым*" [Новиков Л.А. Искусство слова: 58].

"*Фигура (лат. *figura* – образ, вид), напротив, - форма речи, а не поэтического мышления: она не вносит ничего нового, расширяющего наше художественное познание. Её главное назначение – усилить впечатление от чего-либо, сделать его более ярким, выразительным, наглядным и подчеркнутым. Старые грамматики и риторика называли эти своеобразные форма "движения речи" фигурами по аналогии с фигурами в танце*" [Новиков Л.А. Искусство слова. С: 59-60].

Поэтические фигуры языка являются частью поэтического синтаксиса.

**Риторический вопрос** ставится для привлечения внимания к тому или иному событию; ответа от слушателей не требует. **Н.В.Гоголь** в своей повести "**Майская ночь**" задает риторический вопрос, обращаясь к читателю: "**Знаете ли вы украинскую ночь?**". И сам автор-повествователь отвечает на свой вопрос: "**О, вы не знаете украинской ночи!**". Далее следует знаменитое гоголевское описание. С помощью риторического вопроса авторский монолог как бы перерастает в диалог; заинтересованный читатель становится участником описываемого события. Тем самым автор стремится к максимальной полноте художественного воздействия на читателя.

Риторические **обращения** и **восклицания** выполняют ту же функцию, что и риторические вопросы: они привлекают внимание читателя к значимым для автора или героя событиям, имеют целью вызвать у читателя определенное отношение к описываемому.

Много поэтических обращений в "**Евгении Онегине**" **А.С.Пушкина**:

*Мой бедный Ленский!..*

или:

*Татьяна, милая Татьяна!*

*С тобой теперь я слезы лью...*

Особенно популярны такие обращения и восклицания в **романтических произведениях**. Но не только. Они могут вкрапываться и в текст сатирического философского произведения, как, например, в роман "**Мастер и Маргарита**" **М.Булгакова**: "**За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!**" [Начало второй части, гл. 19].

Риторические обращения, восклицания и вопросы в данном случае выражают нравственно-этический пафос романа, свидетельствуют об авторских пристрастиях.

## ПОВТОРЫ КАК ПОЭТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ ЯЗЫКА.

К поэтическим фигурам языка относятся **повторы**: повторяются ключевые слова, фразы, которые несут основную смысловую нагрузку, усиливают впечатление произведения, воздействие на читателя. Например, в тексте военной песни Булата **Окуджавы** "**Вы слышите, грохочут сапоги?**":

*Вы слышите, грохочут сапоги, и птицы ошалелые летят.*

*И женщины глядят из-под руки, вы поняли, куда они глядят?*

*Вы слышите, грохочет барабан? Солдат, прощайся с ней, прощайся с ней.*

*Уходит взвод в туман, в туман, в туман. А прошлое ясней, ясней, ясней.*

### **Виды повторов:**

**Анафорой** называются повторы в начале словосочетаний в предложениях, стихах или строфах, см. "**Жди меня**" К. **Симонова**:

*Жди меня, и я вернусь,*

*Не желай добра*

*Всем, кто знает наизусть,*

*Что забыть пора...*

*Жди меня, и я вернусь,*

*Всем смертям назло,*

*Кто не ждал меня, тот пусть*

*Скажет – повезло...*

Стихотворение было необычайно популярным в годы Отечественной войны. Оно звучало как заклинание, укрепляло веру в то, что если ждут – значит, можно и нужно выжить, вернуться. Необыкновенную силу эмоционального воздействия этому стихотворению придают и анафорические повторы.

**Эпифорой** называется повторение заключительных слов или сочетаний в предложениях или строфах.

**Стык.** Повторение слов или выражений в конце одной фразы или одного стиха и в начале другой фразы или стиха называется **стыком**. Этот прием типичен для народной поэзии, используется в стилизованных произведениях, например, в "**Песне про купца Калашникова**" М. **Лермонтова** смерть Кирибеевича описывается следующим образом:

*Повалился он на холодный снег,*

*На холодный снег, будто сосенка,*

*Будто сосенка во сыром бору.*

При отсутствии рифмы повтор выполняет здесь *ритмообразующую* и рифмозамещающую функцию. Ничего нового в смысловом отношении повтор здесь не сообщает, но текст становится намного поэтичнее:

*Повалился он на холодный снег*

*Будто сосенка во сыром бору.*

**Параллелизм** – развернутое сопоставление двух или нескольких явлений,

данное в сходных синтаксических конструкциях. По своей функции параллелизм сближается со сравнением. Особенно широко используется в народном творчестве:

*Уж как пал туман на сине море,  
А злодей-тоска в ретиво сердце;  
Не сходит туману с синя моря,  
Уж не выйти кручине из сердца вон.*

Параллелизм, как и сравнение, обогащает, "опредмечивает" наше представление об описываемом явлении, делает его ярче, зримее.

**Противоположение** – раскрытие противоречий между явлениями или внутри одного явления при помощи ряда антонимических слов и выражений. См. у Г.Р. Державина стихотворение-ода "Бог":

*Я телом в прахе истлеваю,  
Умом громам повелеваю;  
Я царь – я раб; я червь – я бог!*

Жизнь сложна и противоречива, полна противоположностей - противоположений. Каждое явление может быть рассмотрено с разных точек зрения. Столкновение противоположных, полярных начал в пределах одного явления или предмета или между несколькими явлениями обладает богатыми изобразительными и выразительными возможностями.

**Умолчание** – пропуск отдельных слов, а иногда и целых словосочетаний. Чаще всего к фигуре умолчания писатели прибегают тогда, когда надо передать речь взволнованного героя. В поэме А.С. Пушкина "Полтава" Мария, узнав от матери о готовящейся казни отца и о роли в этой казни Мазепы, подавлена. Она восклицает:

*Что со мною?  
Отец... Мазепа... Казнь... с мольбою,  
Здесь, в этом замке, мать моя –  
Нет, иль ума лишилась я,  
Иль это грезы.*

Особенно часто фигуру умолчания можно встретить, например, у Ф.М. Достоевского.

**Инверсия** – необычный порядок слов в предложении, способствующий выделению ключевого слова. В русском языке нет жестко регламентированной последовательности слов, как, например, в немецком, но обычно вначале находится подлежащее, затем сказуемое. Много инверсий встречается у Вл. Маяковского:

*"Словесной не место кляузе",  
"Пусть, оскалась короной, вздымает  
британский лев вой".*

## **ЯЗЫК ПЕРСОНАЖЕЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.**

Язык, речь персонажей, действующих лиц в литературном произведении является одним из **важнейших приемов характеристики**, раскрытия характера. Речь человека – зеркало его внутреннего мира, его умственного развития, его культурного уровня, его характера. По тому, что и как говорит человек, о нем можно сказать очень многое.

В литературном произведении язык того или иного персонажа должен быть индивидуализированным, личным, чтобы персонаж выделялся из числа других, чтобы его можно было воспринять как личность и, в конце концов, просто запомнить. В посредственных произведениях персонажи теряются в толпе других, так как все говорят одним невыразительным языком, схематичны.

Существуют определенные приемы индивидуализации языка персонажей:

- **отбор лексики**, использование характерных слов, диалектизмов, просторечий и т.п., свойственных тому или иному персонажу. Особенно это проявляется в сатирических произведениях, в которых автор стремится сгустить краски, выделить резко особенности персонажа. Например, Шарикову Полиграфу Полиграфовичу в "Собачьем сердце" М.А.Булгакова, речь которого чрезвычайно колоритна.

Еще один пример острой характерности персонажа и его языка – **Элочка Людоедка** из сатирического романа Е.Ильфа и Е.Петрова "Двенадцать стульев":

#### **Глава XXII. Людоедка Эллочка.**

*Словарь Вильяма Шекспира, по подсчетам исследователей, составляет 12 000 слов. Словарь негра из людоедского племени "Мумбо-Юмбо" составляет 3000 слов.*

*Эллочка Щукина легко и свободно обходилась тридцатью.*

*Вот слова, фразы и междометия, придирчиво выбранные ею из всего великого, многословного и могучего русского языка:*

1. *Хамите.*
2. *Хо-хо! (Выражает в зависимости от обстоятельств: иронию, удивление, восторг, ненависть, радость, презрение и удовлетворенность).*
3. *Знаменито.*
4. *Мрачный...*
5. *Мрак.*
6. *Жуть...*
7. *Парниша (По отношению ко всем знакомым мужчинам, независимо от возраста и общественного положения).*
8. *Не учите меня жить.*
10. *Кр-р-расота!*
11. *Толстый и красивый...*
14. *У вас вся спина белая (Шутка).*
17. *Ого! (Ирония, удивление, восторг, ненависть, радость, презрение и удовлетворенность)...*

*Рост Элочки льстил мужчинам. Она была маленькая, и даже самые плюгавые мужчины рядом с нею выглядели большими и могучими мужами.*

*Что же касается особых примет, то их не было. Элочка и не нуждалась в них. Она была красива."*

Гораздо чаще речь персонажа является в целом нормативной, преобладает общеупотребительная лексика и индивидуализировать речь персонажа могут те или иные *отдельные слова и обороты, характерные для профессии героя, сферы его деятельности, социальной принадлежности, манеры поведения персонажа, его психологическим особенностям, темпераменту и т.д.*

Например, в рассказе **А.П.Чехова "Учитель словесности"** мы встречаемся с второстепенным персонажем стариком **Шелестовым**, образ которого раскрывается в его речи:

- в начале рассказа читаем: *"Сидел старик Шелестов и, по обыкновению, что-то критиковал. – Это хамство! – говорил он, - хамство и больше ничего. Да-с, хамство-с!"*

- через некоторое время мы опять встречаемся с этим выражением: *"Это хамство! – доносилось с другого конца стола. – Я так и губернатору сказал: Это, ваше превосходительство, хамство!"* Читателю уже ясно, кто сидел на другом конце стола, и нет необходимости называть его имя.

- в конце рассказа мы вновь читаем: *"Это хамство, - говорил он. – Так я ему прямо и скажу: Это хамство, милостивый государь!"*

Характер, психология этого персонажа – неуживчивого человека и скандалиста – А. Чеховым переданы убедительно с помощью всего одного, повторяющегося, характерного для персонажа слова.

В этом же рассказе учитель географии и истории в гимназии **Ипполит Ипполитович Рыжицкий** произносит свои знаменитые банальные фразы и говорит о вещах, которые всем давно известны, например: *"Волга впадает в Каспийское море"*, или: *"Лето не то, что зима. Зимой нужно печи топить, а летом без печей тепло"*; герою – учителю словесности, который собирается жениться: *"До сих пор вы были не женаты и жили одни, а теперь женаты и будете жить вдвоем"*. Перед нами – выразительный образ тупого педанта, зануды, лишаящего жизни все живое.

Еще один пример индивидуализации речи персонажа можно найти в **"Ионыче"** **А.Чехова** – в изменении с течением времени морфологических и синтаксических особенностей, в появлении новой интонации в речи Дмитрия Ионыча Старцева: по мере того, как изменяется Дмитрий Старцев, как он превращается в Ионыча – равнодушного к любым душевным движениям, человеческому чувству обывателя, для которого его больные являются лишь источником дохода, денег – **он и начинает говорить иначе**, с новой интонацией: пренебрежительно, не считая нужным соблюдать нормы приличия и нормы речи: *"Ужинная, он изредка оборачивается и вмешивается в какой-нибудь разговор: - Это вы про что? А? Кого?... Это*

*вы про каких Туркиных? Это про тех, что дочка играет на фортепьянах?"*

Другой опасностью, в противоположность невыразительности речи персонажей в произведении, является **чрезмерная выразительность речи героев**, т.е. чрезмерное использование характерных, колоритных словечек. Это отсутствие меры в индивидуализации языка персонажей Ф.М. Достоевский называл **эссенциями**:

*"Знаете ли вы, - спрашивал Достоевский, - что значит говорить эссенциями? Нет? Я вам сейчас объясню. Современный писатель-художник, дающий типы..., обыкновенно ходит всю жизнь с карандашом и тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки; кончает тем, что наберет несколько сот номеров характерных словечек, начинает потом роман и, чуть заговорит у него купец или духовное лицо – он и начинает подбирать ему речь из тетрадки по записанному. Читатели хохочут и хвалят, и уж, кажется бы, верно, дословно с натуры записано, но оказывается, что хуже лжи, именно потому, что купец или солдат в романе говорят эссенциями, т.е. как никогда ни один купец или солдат не говорят в натуре"* [Русские писатели о литературе. Т. II. 1939. С. 210].

То же относится и к **историческим романам**. Некоторые писатели так насыщают древнерусской лексикой романы из эпохи Древней Руси, что читать такие книги без подстрочника или словаря невозможно. В исторических романах персонажи, чтобы быть понятыми в наше время, должны изъясняться на языке, близком современному, а лексика изображаемого, описываемого времени должна присутствовать в художественном тексте для создания исторического колорита, - как знак давно ушедшей эпохи.

Необходимо также отметить, что **степень речевого своеобразия** персонажей определяется также **индивидуальным писательским почерком** того или иного писателя:

- колоритны и в социальном, и в речевом планах персонажи русского драматурга Александра Николаевича **Островского**: язык его героев – это хранилище языка купеческой Москвы, в котором отразился дух и быт купеческого Замоскворечья XIX века;

- к другому типу принадлежит проза Ивана Сергеевича **Тургенева**, в которой индивидуализация языка персонажей лишь намечена и в целом не привлекает к себе внимание читателя.

Индивидуализация речи персонажей может достигаться часто не столько подбором определенной характерной лексики, сколько содержательной стороной речи, ее **идейной направленностью**, как, например, у И.С. Тургенева в романе "**Отцы и дети**", в монологах и диалогах, с одной стороны, Евгения Базарова, а с другой, Павла Петровича Кирсанова;

Речь героев может быть индивидуализирована, отлична от других в плане **эмоционально-психологическом**, как, например, в романах Ф.М. Достоевского, в



"Преступления и наказания" в том числе, где речь Родиона Раскольникова, убившего старуху-процентщицу, свидетельствует о тревожности, смятении героя, осознающего трагизм своего поступка и своего положения.

**Степень индивидуализированности языка** персонажей в литературном произведении может также обусловлена авторским замыслом и спецификой литературного произведения.

Так, в повести **А.Платонова** "Котлован" персонажи важны не столько сами по себе, не как конкретные живые люди, выписанные пластично и убедительно, сколько важны как носители (рупоры) определенных идеи, которые проходят "испытание" в пространстве повести. "Котлован" относят к сюрреалистическому периоду творчества ("сверхреализм"), в котором утрачивает актуальность внешнее сходство и автора сосредотачивается на анализе глубинного смысла событий.

В произведениях А. Платонова **другого периода его творчества** – второй половины 1930-х – 1940-х годов (это период реалистической прозы) – в большей степени присутствует индивидуализация речи (рассказ "Возвращение").

Однако в целом проза А. Платонова принадлежит к тому же типу, что и проза И. Тургенева, и для нее не характерна резкая характерность, индивидуализированность речи персонажей. Это может быть связано еще и с тем, что А. Платонов как языковая личность настолько уникален, что вовлекает в свое пространство своих персонажей, а с другой стороны, речь у Платонова всегда идет о человеке в его родовой сущности, а не в его социальной, профессиональной и т.д. проявленности.

## ЭПОС КАК РОД ЛИТЕРАТУРЫ

**Эпос** - (греч. рассказ, повествование) – один из трёх родов литературы, повествовательный род. **Эпос как род литературы** воспроизводит внешнюю по отношению к автору, объективную действительность в её объективной сущности. Эпос использует разнообразные способы изложения – повествование, описание, диалог, монолог, авторские отступления. Эпические жанры обогащаются и совершенствуются. Развиваются приёмы композиции, средства изображения человека, обстоятельств его жизни, быта, достигается многостороннее изображение картины мира, общества.

Художественный текст похож на некий сплав повествовательной речи и высказываний персонажей.

Всё рассказанное даётся только через повествование. **Эпос как литературный род** очень свободно осваивает реальность во времени и пространстве. Он не знает ограничений в объеме текста. К эпосу также принадлежат романы-эпопеи.

К эпическим произведениям можно отнести роман Оноремпа де Бальзака «Отец Горио», роман Стендаля «Красное и чёрное», роман-эпопею Льва Толстого «Война и мир».

**Народный эпос:** Миф, поэма (эпос) - героическая, сказочно-легендарная, историческая. Сказка. Былина. Дума. Легенда. Предание. Баллада. Притча.

- **Малые жанры:** поговорки, пословицы, загадки.

**Авторский эпос:** Эпопея. Роман (исторический, фантастический, авантюрный, психологический, притча, утопический, социальный).

- **Малые жанры:** повесть, рассказ, новелла, басня, притча, баллада

Отдельно – жанр поэмы как жанр лиро-эпический.

### Психологизм в литературе

Психологизм - «это достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей, переживаний вымышленной личности (литературного персонажа) с помощью специфических средств художественной литературы» (Есин А.Б.).

Различают три основные формы психологического изображения, к которым сводятся все конкретные приемы воспроизведения внутреннего мира литературных героев: **прямую, косвенную<sup>12</sup> и суммарно-обозначающую:**

- **прямая форма психологического изображения** - изображение характеров «изнутри», то есть путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого при посредстве внутренней речи, образов памяти и воображения;

- **косвенная форма психологического изображения** - психологический анализ «извне», выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики, мы узнаем о внутреннем мире героя не непосредственно, а через внешние симптомы его психологического состояния.

- суммарно-обозначающую форму психологического изображения сформулировал А.П. Скафтымов, сравнивая особенности психологического изображения у Стендаля и Толстого: «Стендаль идет по преимуществу путями вербального обозначения чувства. Чувства названы, но не показаны».

Итак, одно и то же психологическое состояние можно воспроизвести с помощью разных форм психологического изображения:

- можно, например, сказать: «Я обиделся на Карла Ивановича за то, что он разбудил меня», — это будет **суммарно-обозначающая** форма.

- можно изобразить внешние признаки обиды: слезы, нахмуренные брови, упорное молчание и т. п. — это **косвенная форма**.

- А можно, как это и сделал Толстой в повести «Детство», раскрыть внутреннее состояние при помощи **прямой** формы психологического изображения: «Положим, — думал я, — я маленький, но зачем он тревожит меня? Отчего он не бьет мух около Володиной постели? Вон их сколько? Нет, Володя старше меня, а я меньше всех: оттого он меня и мучит. Только о том и думает всю жизнь, — прошептал я, — как бы мне делать неприятности. Он очень хорошо видит, что разбудил и испугал меня, но выказывает, как будто не замечает... противный человек! И халат, и шапочка, и кисточка — какие противные!» (пример А.Б. Есина).

Чаще всего в произведениях писателей, которых мы привычно называем психологами (Лермонтова, Толстого, Чехова, Достоевского, Мопассана и других)

<sup>12</sup> Первые две формы были теоретически выделены И.В. Страховым.

для психологического изображения используются, как правило, все формы, хотя ведущую роль в психологизме играет всё же прямая форма – непосредственное воссоздание процессов внутренней жизни человека.

К приёмам психологического изображения относятся *психологический анализ* и *самоанализ*. Оба этих приёма состоят в том, что сложные душевные состояния героев раскладываются на их составляющие и тем самым объясняются, становятся ясными для читателя:

- психологический анализ применяется в повествовании от третьего лица,
- самоанализ – как от первого, так и от третьего лица.

При *самоанализе* психологическое повествование от первого лица приобретает характер исповеди, что усиливает впечатление читателя. Эта повествовательная форма применяется главным образом тогда, когда в произведении один главный герой, за сознанием и психикой которого следит автор и читатель, а остальные персонажи второстепенные, и их внутренний мир практически не изображается.

"В психологизме один из секретов долгой исторической жизни литературы прошлого: говоря о душе человека, она говорит с каждым читателем о нем самом"<sup>13</sup>

#### Анализ рассказа Татьяны Никитичны Толстой<sup>14</sup> "ФАКИР".

В рассказах Толстой изображается обыденная человеческая жизнь, причем взгляд Толстой устремлен часто на теневые ее стороны. Герои Толстой стремятся вырваться за пределы предназначенного им судьбой мира, жизненного круга, как, например, герои рассказа "Факир". Причем *круг* как символ ограниченного жизненного пространства в рассказе материализуется: Галя и Юра живут **на окраине Москвы**, "за домом обручем мрака лежала окружная дорога..."

Где-то в центре Москвы, у кого-то другого жизнь совершенно иная: нарядная, театральная, светящаяся, полная возвышенного смысла, а у Гали и Юры: "А у них на окружной... боже мой, какая там сейчас пустая, маслянисто-морозная тьма, как пусто в стылых провалах между домами, да и самих домов не видно, слились с ночным, отягощенным снежным тучами небом, только окна там и сям горят неровным узором; золотые, зеленые, красные квадратики силятся растолкать полярный мрак... Ведь невозможно, немислимо думать о том, что эта глухая тьма тянется и дальше, над полями, сливающимися в белый гул, над кое-как сплетенными изгородями.., а дальше вновь - темно-белый холод, горбушка леса, где тьма еще плотней, где, может быть, вынужден жить несчастный волк, - он

<sup>13</sup> См. об этом подробнее: *Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы. М., 1988.*

<sup>14</sup> Дед Толстой с отцовской стороны - писатель **А.Н. Толстой**, дед с материнской стороны - переводчик **М. Лозинский**. В 1974 г. окончила отделение классической филологии Ленинградского ун-та. Первые рассказы появились в 1983 г. Сб. "*На золотом крыльце сидели...*" 1987 (из 13 рассказов). 1990-1991 г. провела в США, живет в Москве.

выходит на бугор в своем жестком шерстяном пальтишке, пахнет можжевельником и кровью, дикостью, бедой, хмуро с отвращением смотрит в слепые ветреные дали, снежные катыши набились между желтых потрескавшихся когтей, и зубы стиснуты в печали, и мерзлая слеза вонючей бусиной висит на шерстяной щеке, и всякий-то ему враг, и всякий-то убийца". Словом, Галя и Юра - "заложники во мраке ... осинового, дрожащего от злобы леса".

Эта окружная дорога в рассказе - символ обреченности, безысходности круга, за который, конечно же, хотелось вырваться, "провертеть дырочку в небосклоне, уйти в нарисованную дверь". Пытались выбраться, пытались обменять квартиру, униженно звонили по телефону: "У нас тут лес...чудный воздух... ребенку очень хорошо, и дачи не нужно... сама такая. От психа слышу".

"Юра чудом нашел какую-то старуху, сидела одна в трехкомнатной квартире на Патриарших прудах, капризничала. Пятнадцать семей завертелась в обменной цепи, каждая со своими претензиями, инфарктами, сумасшедшими соседками, разбитыми сердцами, утерянными метриками. Капризную старуху возили на такси туда-сюда, доставали ей дорогие лекарства, теплую обувь, ветчину, сулили деньги. Вот-вот-вот все должно было уже свершиться, тридцать восемь человек дрожали и огрызались... еще усилие, старуха юлит, сопротивляется, под страшным нажимом подписывает документы, и в тот момент, когда где-то там, в заоблачных сферах, розовый ангел воздушным пером уже заполнял ордера - трах! она передумала. Вот так - взяла и передумала. И отстаньте все от нее. Вопль пятнадцати семей потряс землю, отклонилась земная ось, изверглись вулканы, тайфун "Анна" смел молодое слаборазвитое государство, Гималаи стали еще выше, а Марианская впадина - еще глубже, но Галя и Юра остались там, где и были. И волки хохотали в лесу. Ибо сказано: кому велено чирикать, не мурлыкайте. Кому велено мурлыкать, не чирикайте.

"Донос, что ли, написать на старуху," - сказала Галя. "Да, но куда?" - ошарашенный Юра горел нехорошим пламенем, жалко было на него смотреть. Прикинули так и эдак - некуда. Разве апостолу Петру, чтобы не пускал в рай поганку. Юра набрал в карьере камней и поехал ночью на патриаршие пруды, чтобы выбить окна в бельэтаже, но вернулся с сообщением, что уже выбито - не они одни такие умные. Потом поостыли, конечно".

По утверждению критиков, главный **конфликт** в рассказах Толстой - конфликт между **воображаемым и реальным, между данным и желанным**. Это относится и к рассказу, о котором идет речь. Рассказ Толстой называется "Факир", и есть в нем тот, кто является воплощением иной жизни - жизни-мечты, жизни-сказки. Это - некий *Филин*. Кажется, он парит над бытом, бытовой трясиной, превращая окружающую серую действительность в чудо. Как и положено факиру, волшебнику, живет он не в обычном стандартном доме, а в почти сказочном - в красивом дворце, высотном здании в центре Москвы: "Посреди столицы угнездился дворец Филина, розовая гора, украшенная семянами и овами разнообразнейшие - со всякими зодческими эдакостями, щтукенциями и финтибрысами: на цоколях - башни, на башнях - зубцы, промеж зубцов ленты да венки, а из лавровых гирлянд

*лезет книга - источник знаний, или высовывает педагогическую ножку циркуль..."*

Филин, его квартира, его дамы, его гости, его рассказы, вся его внешность - это другой мир, волшебный, это Галина мечта: *"Филин сядет в кресло, покачивая туфлей, пальцы сложит домиком, брови дегтярные, прекрасные анатолийские глаза - как сажка, борода сухая, серебряная с шорохом, только у рта черно - словно уголь ел. Есть, есть на что посмотреть"*. Таков Филин.

Для Гали Юры быть приглашенными несколько раз в году к "факиру" Филину - особая честь и знак богоизбранничества. И все сверкало, таинственно мерцало, благоухало в филинском дворце в этот особый вечер. И нескончаемыми были диковинные истории, которые не хотелось перепроверять ... Галя с радостью променяла бы своего Юру на Филина, отпаривала бы ему его волшебный малиновый халат, уж она бы сумела его оценить.

Изумительно вкусными, легендарными были, например, тарталетки - особенные слоеные пирожки, секрет которых уже утерян. Эти тарталетки любил в свое время Александр Сергеевич Пушкин. В день дуэли Пушкин будто бы зашел в кондитерскую Вольфа и Беранже, спросил тарталеток, но кондитер Кузьма в тот день был пьян и не испек. *"Пушкин расстроился, махнул шляпой и вышел. Ну-с, дальнейшее известно. Кузьма проспался, - Пушкин в гробу..."*

- *О боже мой - испугалась Галя.*

- *Да-да. И вы знаете, это так на всех подействовало. Вольф застрелился, Беранже принял православие, управляющий пожертвовал 30 тыс. на богоугодные заведения, а Кузьма - тот просто рехнулся. Все, говорят, повторял: "Э-эх, Лексан Сергеич... тарталеточек моих не поели... пообождали бы чуток". И вот гости Филина - последние, кто едят тарталеточки на этой грешной земле: "утерян секрет, друзья мои. Умирает - мне сейчас позвонили (из Склифасовского) - последний владелец старинного рецепта"*.

(Необыкновенными были и другие диковинные гости Филина: и чудаковатый старик-историк с его рассказами про царствование Анны Иоанновны и шуры-муры при дворе, и бард Власов).

Пробовали Юра и Галей и к себе заманить этих диковинных филинских гостей. Но только опозорились: позвали гостей и барда Власова: *"Юра позорился, вылезал со своим невежеством, громко шептал посреди пения: "Я забыл - перси - это какие места?"*. Вдобавок собака, запертая на кухне, завывала, подвывая барду, и т.д.

Но... волшебный мир "факира" филина лопнул, как мыльный пузырь. Факир оказался не настоящим: он "самозванец, .. квартиру в высотном доме он снимает у какого-то полярника, и все вещички-то скорее всего не его, а полярника, а сам он прописан в городе Домодедово". *"А они-то с ним знали! Да ничем он не лучше их, он такой же, он просто притворялся, мимикрировал, жалкий карлик в халате падишаха! Да они с Юрой в тыщу раз честнее!"*. Круг - всеобщий!

*"Дома, лежа во тьме, слушая стеклянный звон осин на ветру, гудение окружной бессонной дороги, шорох волчьей шерсти в дальнем лесу, шевеление озябшей свекольной ботвы под снежным покровом, думала: никогда нам отсюда не выбраться. Кто-то безымянный, равнодушный, как судьба, распорядился: этот,*

*этот и этот пусть живут во дворце. Пусть им будет хорошо. А вон те, и те, и еще вот эти, и Галя с Юрой - живите там. Да не там, а во-о-он там, да-да, правильно. У канавы за пустырями. И не лезьте, нечего. Разговор окончен. Да за что же?! Позвольте?! Но судьба уже повернулась спиной, смеется с другими, и крепка ее железная спина, - не достучишься. Хочешь - бейся в истерике, катайся по полу, молоти ногами, хочешь - затаись и тихо зверей, накапливая в зубах порции холодного яду".*

*"Что ж, сотрем пальцем слезы, размажем по щекам, заплчем лампы: и бог наш мертв, и храм его пуст. Прощай!"*

Но критики отмечают, что сюжет и словесная живопись у Толстой не адекватны друг другу: *"Необычайно сочетание безжалостности, пугающего всеведения о герое с какой-то литературной "игрой", сочетание, от которого мы отвыкли... Поверх безрадостного сюжета, как по сырой штукатурке, выполнена яркая литературная роспись"* (М. Золотоносов).

Об этом можно судить, например, по следующему фрагменту: *«Галя встала, вышла прочь, вниз и на улицу. Прощай, розовый дворец, прощай, мечта! Лети на все четыре стороны, Филин! Мы стояли с протянутой рукой - перед кем? Чем ты нас одарил? Твое дерево с золотыми плодами засохло, и речи твои - лишь фейерверк в ночи, минутный бег цветного ветра, истерика огненных роз во тьме над нашими волосами». С «протянутой рукой» - то есть нищие - нищие духом, просящие подаяния?! Но почему героиня рассказа решила, что они - нищие, почему она унижает в себе человеческое? Вспомним строки из письма **А.П.Чехова** брату Михаилу: *«"Ничтожество свое сознавай, знаешь где? Перед Богом, пожалуйста, перед умом, красотой, природой, но не перед людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство"*.*

В праздничном ярком мире Т. Толстой уживаются беспросветное отчаяние и высокая надежда. В "Факире" мы вроде бы имеем дело вновь с идеей замкнутого круга, как у Людмилы Петрушевской. Но проза Т. Толстой наполнена романским многоголосием (Е. Невзглядова). И рассказы Т. Толстой имеют разные зоны, разные хронотопы: мирозобраз круга, окружной дороги находится в зоне сознания персонажа, - это Галя переживает крушение иллюзий. Но в финале рассказа мы слышим голос автора - всезнающего автора. Автор как бы приобнимает героя за плечо и говорит свое, выстраданное. Вот как заканчивается "Факир": *"Впереди - новая зима, новые надежды, новые песни. Что ж, воспоем окраины, дожди, посеревишие дома, долгие вечера на пороге тьмы. Воспоем пустыри, бурые травы, холод земляных пластов под боязливой ногой, воспоем медленную осеннюю зарю, собачий лай среди осиновых стволов, хрупкую золотую паутину и первый лед, первый лед в глубоком отпечатке чужого следа"*.

Автор в рассказе не маскируется, его присутствие все время ощущается. И до финала, до света в конце туннеля, добирается у Т. Толстой один лишь автор, *приглашающий к мужеству жить*. Рассказ - как бы исповедальный диалог автора с самим собой, обдумывание идеи, дорогой автору.

Если хронотоп героини "Факира" очерчен кругом, замкнут окружной дорогой, то хронотоп автора иной: он не конкретно-бытовой, а философско-

бытийный. Человек в хронотопе автора у Толстой предстает *не столько марионеткой круговой гонки*, сколько частью мироздания. Да, человек в этом мироздании трагичен, судьба его незавидна, но все-таки высвечивается за ним и мироздание с его мощной живой природной жизнью, праздничностью, надеждами. Как бы художественным итогом рассказа Толстой является мысль: лишь вобрав в себя духовный масштаб человеческой культуры, лишь осознав свой быт как бытие - часть природы и космоса, можно пробиться к истинному, а не круговому мирозданию. Коль таким мирозданием, в силу жизненных условий, не обладают герои, его дарит им и нам автор.

### **Контрольные вопросы**

#### **по 1 модулю - «Общие вопросы литературоведения. Эпос».**

1. *Теория и история литературы как составные части литературоведения.*
2. *Литературная критика и текстология как составные части литературоведения.*
3. *Специфика литературы. Художественный образ. Функции литературы. Литература и наука.*
4. *Рамочный состав текста: псевдоним, заглавие, посвящение, эпиграф, дата и место написания.*
5. *Читательское воображение и его роль в восприятии текста.*
6. *Имя и судьба. Имя как средство характеристики персонажа (примеры).*
7. *Звукопись, аллитерация и ассонанс и их функция в тексте.*
8. *Лексический состав как основа произведения (на примере басни И.А. Крылова «Пустынник и медведь»).*
9. *Переносные значения слов и их виды: сравнение, метафора, метонимия и синекдоха, эфемизмы и табу.*
10. *Синтаксические средства изображения, принцип семантического заражения (пример).*
11. *Риторические вопросы, обращения и восклицания и их роль в тексте (по одному примеру).*
12. *Умолчание и инверсия и их функция в тексте (по одному примеру).*
13. *Повторы в литературном тексте и их художественная функция: анафора, эпифора, параллелизм (по одному примеру).*
14. *Язык, речь персонажа как его характеристика (привести примеры).*
15. *Анализ рассказа Татьяны Толстой «Факир».*
16. *Психологизм и его формы в литературе (примеры).*

### **II модуль.**

#### **ЛИРИКА КАК РОД ЛИТЕРАТУРЫ**

**Лирика** - (греч. лира, музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись стихотворные произведения) – один из родов литературы. **Лири-**

**ческие произведения** характеризуются особым типом художественного образа – образа-переживания. В отличие от эпоса и драмы, где в основе образа лежит многостороннее изображение человека, его характера в сложных взаимоотношениях с людьми, в лирическом произведении перед нами целостное и конкретное состояние человеческого характера.

Восприятие личности не требует ни обрисовки событий, ни предыстории характера. **Лирический образ** раскрывает индивидуальный духовный мир поэта, но вместе с тем он должен быть и общественно значим, нести в себе общечеловеческое начало. Для нас важно как то, что данное переживание было прочувствовано данным поэтом в определённых обстоятельствах, так и то, что это переживание вообще могло быть испытано в данных обстоятельствах. Вот почему лирическое произведение всегда содержит вымысел.

Обстоятельства могут быть широко развернуты в лирическом произведении (Лермонтов «Когда волнуется желтеющая нива...») или воспроизведены в свёрнутом виде (Блок «Ночь, улица, фонарь, аптека...»), но они всегда имеют подчиненное значение, играют роль «лирической ситуации», необходимой для возникновения образа-переживания.

**Лирическое стихотворение** в принципе – это мгновение человеческой внутренней жизни, её снимок, поэтому лирика преимущественно пишется в настоящем времени, в отличие от эпоса, где доминирует прошедшее время. Основным средством создания образа-переживания в лирике является слово, эмоциональная окраска речи, в котором переживание становится для нас жизненно убедительным. Лексика, синтаксис, интонация, ритмика, звучание – вот что характеризует поэтическую речь. **Лирическая эмоция** – сгусток душевного опыта человека. Для **лирики** характерен разговор о прекрасном, провозглашение идеалов человеческой жизни. В лирике может быть сатира, гротеск, но основная масса лирических стихотворений все-таки принадлежит к другой области. Принцип лирического рода: как можно короче и как можно полнее.

## **ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРА В ЛИРИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ**

### **Лирическая система**

Для более глубокого понимания отдельного стихотворения важно обращение ко всей лирической системе поэта. Лирическая система – совокупность лирических стихотворений, объединенных отношением к действительности и художественным строем. Лирическая система организуется образом автора. Формы выражения авторского сознания в лирике разнообразны: лирический герой, поэтический мир, повествователь и герой ролевой лирики.

Лирические системы могут быть **одноэлементными**, в них автор выражает себя через одну форму (либо в форме лирического героя, либо в форме поэтического мира). Пример – поэзия А.А. Фета, М.Ю. Лермонтова.

Лирические системы могут быть **многоэлементными**; в них автор выражает себя через выбор, сочетание различных форм, например, поэзия Н.А. Некрасова и В.А. Жуковского.



### Лирический герой

Лирический герой присутствует не во всех произведениях лирика-поэта. Лирический герой – это и носитель речи, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображаемым миром, внимание читателя сосредоточено на том, каков лирический герой, что с ним происходит, каково его отношение к миру, состояние и т.д. Для лирического героя характерно внутреннее идейно-психологическое единство: в разных стихотворениях раскрывается единая человеческая личность в ее отношении к миру и к самой себе.

«Лирический герой – художественный «двойник» автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики) как четко очерченная фигура или жизненная роль, как лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира. Понятие лирический герой впервые сформулировано в 1921 г. Ю.Н. Тыняновым применительно к творчеству А.А. Блока» - ЛЭС.

Лирическому герою, хотя он и не всегда совпадает с авторским «я», сопутствует особая искренность и «документальность» лирического переживания; самонаблюдение и исповедь преобладают над вымыслом.

Лирический герой обычно воспринимается как образ самого поэта – реально существующего человека. Но необходимо подчеркнуть, что автор и лирический герой его поэзии, при всей автобиографичности переживаний, не совпадают. Например, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Сон» мы читаем, что лирический герой видит себя смертельно раненым в долине Дагестана. Стихотворение написано в 1841 году и не отражает факт реальной биографии поэта, хотя пророческий характер стиха очевиден.

Что характерно, например, для лирического героя раннего М.Ю. Лермонтова?

Для лирического героя Лермонтова характерна прежде всего жажда жизни в многообразии ее проявлений:

*Я жить хочу! хочу печали  
Любви и счастию назло;  
Они мой ум избаловали  
И слишком сгладили чело.  
Пора, пора насмешкам света  
Прогнать спокойствия туман;  
Что без страданий жизнь поэта?  
И что без бури океан?  
Он хочет жить ценою муки,  
Ценой томительных забот.  
Он покупает неба звуки,  
Он даром славы не берет. 1832*

Чувства лирического героя всегда чрезмерны, ему чужды сдержанность и спокойствие. Это человек гордый и непреклонный. Он готов к борьбе, к страданиям, к ранней гибели. См. стихотворение «Есть речи – значенье...»:

*Есть речи – значенье  
Темно иль ничтожно,  
Но им без волненья  
Внимать невозможно.  
Как полны их звуки  
Безумством желанья!  
В них слезы разлуки,  
В них трепет страданья.  
Не встретит ответа  
Средь шума мирского  
Из пламя и света  
Рожденное слово.  
Но в храме, средь боя  
И где я ни буду,  
Услышав, его я  
Узнаю повсюду.  
Не кончив молитвы,  
На звук тот отвечу,  
И брошусь из битвы  
Ему я на встречу.*

Лирический герой Лермонтова снова и снова размышляет над своей судьбой и он убежден, что его ждут страдания и неминуемая ранняя гибель. Этот мотив разных вариациях часто возникает в его сознании. Лирический герой видит себя смертельно раненым в долине Дагестана. «Сон»:

*В полдневный жар в долине Дагестана  
С свинцом в груди лежал недвижим я;  
Глубокая еще дымилась рана,  
По капле кровь точилась моя.  
Лежал один я на песке долины;  
Уступы скал теснились кругом,  
И солнце жгло их желтые вершины  
И жгло меня – но спал я мертвым сном. 1841*

Мрачные предчувствия не обманывают лирического героя: его ждет одиночество («Утес»), изгнание («Тучи»), заточение («Узник»). «Утес» - стихотворение о плачущем утесе: утес не может плакать, - таким его видит лирический герой Лермонтова!

*Ночевала тучка золотая  
На груди утеса-великана;  
Утром в путь она умчалась рано,  
По лазури весело играя.*

*Но остался влажный след в морщине  
Старого утеса. Одинок  
Он стоит, задумался глубоко  
И тихонько плачет он в пучтыне. 1841.*

Преобладающее внутреннее состояние лирического героя Лермонтова - душевное смятение, устремленность к тревожному будущему, к бурям и схваткам.

«Парус»:

*Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..  
Играют волны - ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...  
Увы, - он счастья не ищет  
И не от счастья бежит!  
Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой! 1932*

И как следствие чрезмерной борьбы, вечного порыва к схватке – усталость, душевный кризис. Стих. «И скучно, и грустно...»:

*И скучно и грустно, и некому руку подать  
В минуту душевной невзгоды...  
Желанья!., что пользы напрасно и вечно желать?..  
А годы проходят -- все лучшие годы!  
Любить... но кого же?., на время -- не стоит труда,  
А вечно любить невозможно.  
В себя ли заглянешь? -- там прошлого нет и следа:  
И радость, и муки, и все там ничтожно...  
Что страсти? -- ведь рано иль поздно их сладкий недуг  
Исчезнет при слове рассудка;  
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, --  
Такая пустая и глупая шутка...*

Лирическим героем овладевает душевная усталость, он жаждет покоя. Стих

«Выхожу один я на дорогу...»:

*Выхожу один я на дорогу;  
Сквозь туман кремнистый путь блестит;  
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,  
И звезда с звездою говорит.  
В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сиянье голубом...  
Что же мне так больно и так трудно?*

*Жду ль чего? жалею ли о чем?  
Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть;  
Я ищу свободы и покоя!  
Я б хотел забыться и заснуть!  
Но не тем холодным сном могилы...  
Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;  
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб, вечно зеленея,  
Темный дуб склонялся и шумел.*

Но натура лирического героя такова, что окончательного и полного успокоения не принимает, ему нужен покой не мертвый и холодный, а как бы наполненный жизнью изнутри.

Лирический герой Лермонтова предъявляет очень большие требования к жизни, полумеры и компромиссы он решительно отвергает, гибель его не страшит: лучше смерть, чем пустая жизнь. Лирический герой стремится к деятельности, но путей не находит и это оборачивается для него саморазрушением. Лирический герой как бы казнит себя за то, что мир плох и он не может сделать его лучше.

Лирический герой Лермонтова воспроизводит единое, хотя и противоречивое, мироощущение. Единство поэзии Лермонтова определяется единством лирического героя – «лермонтовского человека», с характерной для него тоской по жизни, горечью и печалью, которые разъедают душу.

### Поэтический мир<sup>15</sup>

В этой поэтической системе вопрос о субъекте – носителе речи не имеет большого значения, а на первый план выходит своеобразный поэтический мир в целом. Между изображаемым поэтическим миром и читателем при непосредственном восприятии нет личности как главного предмета изображения. Пример – поэзия А.А. Фета.

\*\*\*

#### Шопот, робкое дыханье,

*Трели соловья,  
Серебро и колыханье  
Сонного ручья,*

*Свет ночной, ночные тени,  
Тени без конца,*

<sup>15</sup> См. об этом подробнее: Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. Гл. «Лирическое произведение».

*Ряд волшебных изменений  
Милого лица,*

*В дымных тучках пурпур розы,  
Отблеск янтаря,  
И лобзания, и слёзы,  
И заря, заря... 1850*

А. Фет постоянно говорит в лирике о своем отношении к миру, о своей любви, о своих страданиях, о своем восприятии природы; широко употребляется личное местоимение «я», но лирического героя здесь нет: у него нет ни внешней, биографической определенности, что позволило бы говорить о нем как о личности. Лирическое «я» Фета это, по сути, отвлеченный от конкретной личности взгляд на мир.

Особенность поэтического мира А. Фета – в сосредоточенности автора на красоте и только на красоте. У Фета был особый взгляд на назначение поэзии. А. Пушкин сравнивал поэта с пророком, глаголом жгущим сердца людей. М. Лермонтов уподоблял поэзию кинжалу и набатному колоколу. А. Фет видел задачу поэзии в том, чтобы творить красоту.

Исследователи отмечают парадокс: поэзия А.А. Фета жизнерадостна и светла, но сам он был человеком скорее прозаическим, прагматичным и даже жестким.

Пейзаж в лирике А. Фета – это отражение его внутреннего мира. И если судить по поэзии Фета, этот внутренний мир – «фетовский человек» - растворяется в пейзажных картинах, не имеет определенности; он растворяется в образах необычайно ярких или наоборот, в приглушенной цветовой гамме. Его любимые эпитеты: золотой, серебряный, алмазный, жемчужный, бриллиантовый и др., связанные с идеей красоты. Это великолепие нужно Фету для того, чтобы противопоставить его скуке и серости, прозе жизни. Поэзии Фета присуще зыбкое изображение природы и человека, созданное в импрессионистической манере - легкими штрихами, деталями, с необычным ракурсом, фантазией. Фет живет преимущественно жизнью чувства, а не мысли, движением души, а не разума. Но чувства особые – смутные и неясные. Сам поэт и не стремится их исследовать, порой лишь намекая на них и отказываясь от их осмысления. Чрезвычайно характерно для его поэтического мира стихотворение «Я пришел к тебе с приветом...» и особенно концовка этого знаменитого стихотворения:

\* \* \*

**Я пришел к тебе с приветом,**  
*Рассказать, что солнце встало,  
Что оно горячим светом  
По листам затрепетало;*

*Рассказать, что лес проснулся,  
Весь проснулся, веткой каждой,*

*Каждой птицей встрепенулся  
И весенней полон жаждой;*

*Рассказать, что с той же страстью,  
Как вчера, пришел я снова,  
Что душа все так же счастью  
И тебе служить готова;*

*Рассказать, что отовсюду  
На меня весельем веет,  
Что не знаю сам, что буду  
Петь - но только песня зреет. 1843*

Поэта интересуют не конкретные люди, а их чувства, как бы отвлеченные от людей.

Такая внесубъектная форма выражения авторского сознания – поэтический мир – характерна не только для А. Фета, но и для других поэтов, которых относят к «чистому искусству» - для А. Полонского, Ф. Тютчева, Майкова.

### **Многоэлементная лирическая система.**

В многоэлементной лирической системе присутствуют несколько форма выражения авторского сознания. Например, в лирике **Н.А. Некрасова:**

стихотворения, объединенные **образом повествователя;**  
стихотворения, объединенные **образом лирического героя;**  
стихотворения, объединенные **образами героев ролевой лирики.**

В стихотворениях Н. Некрасова, где **носителем речи является повествователь**, для читателя на первый план выдвигается какое-либо событие, ситуация, явление, пейзаж. В них внимание сосредоточено на том, что изображено, о чем говорится; вопрос о том, кто говорит, кто видит и размышляет возникает при анализе, а не при непосредственном восприятии.

И тем не менее повествователь присутствует, мы его узнаем не из прямых самохарактеристик, а по тому, как он изображает действительность. Каков повествователь, что он любит и что ненавидит – об этом можно судить по эмоциональной окраске произведения, принципам отбора материала, художественно-изобразительным средствам. Как, например, можно охарактеризовать повествователя в стихотворении «Школьник»:

Это русский человек, впитавший в себя богатство русской природы и русского языка, он обладает большим жизненным опытом и знанием народной жизни, сочувствует ей.

Большая группа лирических стихотворений объединяется **образом лирического героя**, который открыто стоит между читателем и изображаемым миром. Здесь внимание читателя сосредоточено на том, каков лирический герой, что с

ним происходит, какова его судьба. Лирический герой Некрасова отличается от повествователя определенностью бытового, житейского, биографического облика. См. стих. «Родина» (фрагмент):

*И вот они опять, знакомые места,  
Где жизнь текла отцов моих, бесплодна и пуста,  
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,  
Разврата грязного и мелкого тиранства;  
Где рой подавленных и трепетных рабов  
Завидовал жизнью последних барских псов,  
Где было суждено мне божий свет увидеть,  
Где научился я терпеть и ненавидеть...*

Третьим элементом лирической системы Н. Некрасова являются **ролевые стихотворения**. Суть ролевой лирики заключается в том, что автор в ней выступает не от своего лица, а от лица разных героев. Автор дает слово героям, отличным от него, и присутствует в произведении скрыто, опосредованно, он как бы сливается со своими героями, см. стихи «Огородник» (фрагмент):

*Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,  
Не лежал я во рву в непроглядную ночь,  
Я свой век загубил за девицу-красу,  
За девицу-красу, за дворянскую дочь...*

### Катерина

*Вянет, пропадает красота моя!  
От лихого мужа нет в дому житья.  
Пьяный всё колотит, трезвый всё ворчит,  
Сам что ни попало из дому тащит!  
Не того ждала я, как я шла к венцу!  
К брату я ходила, плакалась отцу,  
Плакалась соседям, плакалась родной,  
Люди не жалеют - ни чужой, ни свой!  
"Потерпи, родная, - старики твердят, -  
Милого побои не долго болят!"  
"Потерпи, сестрица! - отвечает брат. -  
Милого побои не долго болят!"  
"Потерпи! - соседи хором говорят. -  
Милого побои не долго болят!"  
Есть солдатик - Федя, дальняя родня,  
Он один жалеет, любит он меня;  
Подмигну я Феде, - с Федей мы вдвоем  
Далеко хлебами за село уйдем.  
Всю открою душу, выплачу печаль,  
Всё отдам я Феде - всё, чего не жаль!  
"Где ты пропадала?" - спросит муженек.*

*"Где была, там нету! так-то, мил дружок!  
Посмотреть ходила, высока ли рожь!"  
"Ах ты дура баба! ты еще и врешь..."  
Станет горячиться, станет попрекать...  
Пусть его бранится, мне не привыкать!  
А и поколотит - не велик наклад -  
Милого побои не долго болят!*

Все эти три элемента лирической системы Н.А. Некрасова **объединяются эмоциональным тоном**, в котором соединились чувство любви к людям труда и чувство любви перед ними; вера в перемену уклада жизни Руси, в жизнь справедливую и счастливую; вера в могучий русский характер; презрение к ложной мечтательности и сентиментальности. Все эти начала спрессованы в эмоциональном тоне некрасовской лирики.

## РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

### 1. ОСНОВНЫЕ СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

Слово **стихи** от греч. **stichos** - *ряд, строка*.

Чем отличаются стихи от прозы?

Не рифмой (так как бывают стихи без рифмы), не одинаковым количеством слогов в строках, не одинаковым чередованием ударных и безударных слогов и т.п. Стихи от прозы **отличаются прежде всего расчлененностью на соразмерные в ритмико-интонационном отношении отрезки** - строки, стихи. Другие признаки стихотворной формы могут и отсутствовать.

Обычно строки (стихи) бывают упорядоченными по тем или иным принципам их ритмической организации. В зависимости от принципа ритмической организации стиха выделяют 3 системы стихосложения **силлабическую, тоническую и силлабо-тоническую**:

- **силлабическая** (или слоговая, *syllaba* - *слог*) система стихосложения основывается на **равном количестве слогов** в стихах независимо от качества слогов (высоты, долготы и силы). Этот принцип был характерен для поэзии тех народов, в языках которых ударения прикреплены к определенным слогам в слове, например, для французского.

- **тоническая** система (от греч. *tonos* - *напряжение, ударение*) основывается на **равном количестве ударных слогов** в стихе (тоническая, или мелодическая, метрическая, акцентная, от лат. **accentus** - *ударение*).

- **силлабо-тоническое** стихосложение основывается на упорядочении одновременно и общего количества слогов, и количества и расположения ударных слогов.

### 2. РУССКИЙ НАРОДНЫЙ СТИХ



Русское стихосложение имеет давние традиции. В народной словесности - былинах, песнях - сложился народный стих. Он строился на **равном** (или примерно равном) **количестве главных ударений** в соотносимых строках, т.е. он был стихом тоническим. При этом некоторые слова могли терять свое ударение в напеве, сливаться с соседними словами (*матьсыр<sup>а</sup>земля*), ударение могло перемещаться со своего привычного места в слог.

**Былинный стих** имел чаще всего **3 главных ударения в строке**: 1-е - на третьем слоге от начала, 3-е - на третьем слоге от конца строки, 2-е ударение - на любом слоге между первым и третьим ударениями. Кроме трех главных ударений в строке былинного стиха имелось еще четвертое - второстепенное ударение на последнем слоге строки. В середине строки обычно делалась **пауза**. Например, в былине о рождении богатыря:

*С крутым б<sup>е</sup>регом река Дн<sup>е</sup>пр поровнялася,  
Желты м<sup>е</sup>лкие песочки осыпалися,  
Со песком вода возмутилася,  
В зеленых луг<sup>а</sup>х разлив<sup>а</sup>лася...*

Народный стих иногда используется **и в книжной словесности**, например, в **«Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»** М.Ю. Лермонтова в описании смерти Кирибеевича:

*И опричник молодой застонал слегка,  
Закачался, упал замертво;  
Повалился он на холодный снег,  
На холодный снег, будто сосенка,  
Будто сосенка, во сыром бору  
Под смолистый под корень подрубленная.*

Как и в народных стихах, здесь **нет стоп и определенного размера**. Однако ритмическая организация явственно ощутима: в каждой строке повторяется по 3-4 основных ударения.

В народном стихе рифмы, как правило, не было. Но в одной из разновидностей народного стиха - **в раёшном стихе - рифма используется**. Название происходит от слова раёк - вида народного зрелища на ярмарках в XVIII-XIX вв. Это был ящик с отверстиями, внутри которого вращались картинки (раёшник). В отверстия были вставлены увеличительные стекла. Человек, который показывал картинки, давал шуточные пояснения, из которых и вырос раёшный стих. Раёшный стих употреблялся также в народных театральных представлениях, в народном кукольном театре. Раёк чаще определяют как свободный стих со смежными рифмами, а не как рифмованную прозу. Пример:

*Подходите, подходите,  
Да только карманы берегите  
И глаза протрите!  
А вот и я, развеселый потешник,*

*Известный столичный раешник,  
Со своею потешною панорамой:  
Картинки верчу-поворачиваю,  
Публику обморячиваю,  
Себе пятачки заколачиваю!*

Раёшным стихом написана «Сказка о попе и о работнике его Балде» А.С. Пушкина:

*Жил-был поп,  
Толоконный лоб.  
Пошел поп по базару  
Посмотреть кой-какого товару.  
На встречу ему Балда  
Идет, сам не зная куда.  
"Что, батька, так рано поднялся?  
Чего ты взыскался?"  
Поп ему в ответ: "Нужен мне работник:  
Повар, конюх и плотник.  
А где найти мне такого  
Служителя не слишком дорогого?"  
Балда говорит: "Буду служить тебе славно,  
Усердно и очень исправно,  
В год за три щелка тебе по лбу,  
Есть же мне давай вареную полбу".*

Раёшный стих использовал А.А. Блок в поэме «Двенадцать» (правда, здесь употреблены не только смежные, но и охватные и перекрестные рифмы):

*От здания к зданию  
Протянут канат.  
На канате - плакат:  
«Вся власть Учредительному собранию!»  
Старушка убивается - плачет,  
Никак не поймет, что значит,  
На что такой плакат,  
Такой огромный лоскут?  
Сколько бы вышло портянок для ребят,  
А всякий - раздет, разут...*

### **3. ДРЕВНЕРУССКОЕ КНИЖНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ**

Это стихосложение исследовано мало прежде всего из-за недостаточности материала. Д.С. Лихачев, например, в своей книге о «Слове о полку Игореве» пишет, что лирики (поэзии) как жанра в древнерусской литературе не было и проза часто приобретала лирический характер. Очень лиричен, например, знаменитый плач Ярославны в «Слове о полку Игореве». (Ср. в древнегреческой литературе -

лирика Сафо, около 2700 лет назад).

В России книжное стихосложение начало складываться недавно - в **XVIII** веке, когда книжники стали использовать **силлабическое стихосложение** (основанное на равном количестве слогов в стихах, независимо от качества слогов). Соотношение ударных и безударных слогов не было упорядочено.

Из стихотворцев XVII века наиболее значительным был **Симеон Полоцкий**. См. строки из его стихотворения «Дева», в каждой строке которого - по 13 слогов:

*Срам честный лице девы велми украшает,  
Еда та ничесоже не лепо держает.  
Знамя же срама того знается оттуду,  
Аще очес не мещет сюду и онуду,  
Но смиренно я держит низу низпущенны,  
Постоянно, аки бы к земли пристроенны.*

Для русского языка силлабическое стихосложение оказалось малоподходящим. Силлабическое стихосложение естественно для языков с постоянным и не сильным ударением (чешский, польский, французский, испанский...). Но в русском языке ударение сильное, свободное (т.е. может находиться на любом слоге в слове) и подвижное (т.е. может перемещаться при словоизменении и словообразовании: *голова, головы, за голову*).

#### **4. СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ. ОСНОВНЫЕ СТОПЫ**

В XVIII веке русское книжное стихосложение было реформировано **В.К. Тредиаковским** («Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735) и **М.В. Ломоносовым** («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739).

На смену силлабической системе пришло **силлабо-тоническое стихосложение**: в нем учитывается и общее количество слогов в строке, и количество ударных и безударных слогов и место их расположения.

Силлабо-тоническое стихосложение в русской поэзии и ныне остается главным, наиболее распространенным.

**Силлабо-тонический стих** строится **из стоп**. Стопа - (от лат. или греч. - *нога, стопа, ступень*) - повторяющаяся слоговая группа, состоящая из одного ударного (—) и одного или двух безударных слогов ( ).

**Основных стихотворных стоп пять**: две двусложные стопы (**хорей** и **ямб**) и три трехсложные стопы (**дактиль**, **амфибрахий**, **анapest**).

##### **Двухсложные стопы**

**Хорей** (греч. *плясовой* от *хор, пляска, хоровод*) двухсложный размер с ударением на первом слоге. В хорейском стихе ударения падают только на нечетные слоги, но не на все, иногда ударение отсутствует (пиррихий). Место пиррихия в

строке может варьироваться, что создает ритмическое разнообразие стиха. См. стихотворение **А.С. Пушкина «Бесы»**:

*Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий,  
Мутно небо, ночь мутна.*

**Ямб**<sup>16</sup> (от греч. *музыкальный инструмент*) - двухсложный размер в русском силлабо-тоническом стихосложении, в котором ударный слог следует за безударным. В случае пропуска ударения появляется пиррихий, придающий разнообразие стиху. Из ямбических размеров самый традиционный в русской поэзии - **четырёхстопный ямб**, около **80 процентов** всех русских стихов написаны четырёхстопным ямбом, см. **«Евгений Онегин»**:

*Мой дядя самых честных правил,  
Когда не в шутку занемог,  
Он уважать себя заставил  
И лучше выдумать не мог.*

Четырёх (и 3-х) -стопным ямбом написан **«Парус» М. Лермонтова**:

---

<sup>16</sup> **И. Катаев с Мандельштамом** взяли по поручению Н.К. Крупской написать агитку о борьбе с кулаком. **Катаев** предложил «бесшабашный» **4-х стопный хорей**:

*Кулаков я хитрость выдам,  
Расскажу без лишних слов,  
Как они родни под видом  
укрывают батраков, -*

бодро начал В. Катаев и предложил Щелкунчику продолжить. **Но Мандельштам** с презрением посмотрел на Катаева и, высокомерно вскинув голову, почти пропел: *«Я удивляюсь, как вы с вашим вкусом можете предлагать мне этот сырой, излишне торопливый 4-х стопный хорей, лежащий совершенно вне жанра и вообще вне литературы»*.

У Мандельштама получилось в стиле классической басни:

*Есть разных хитростей у человека много,  
И жажда денег их влечет к себе, как вол,  
Кулак Пахом, чтоб не платить налога,  
Наложницу себе завел.*

На этом и закончилось покушение Щелкунчика включиться в агитпоэзию Главполитпросвета» (Катаев В. Алмазный мой венец).

**II.** См. также интерпретацию **ямба** и **хорея** в романе **Е. Замятина «Мы»**, конспекте 9-й **"Литургия. Ямбы и хорей. Чугунная рука"**. Во время государственного праздника Единогласия (своеобразной «литургии») звучат ямбы в честь Благодетеля (т.е. диктатора) Единого Государства: *«И загремели над трибунами божественные медные ямбы - о том, безумном, со стеклянными глазами, что стоял там, на ступенях, и ждал логического следствия своих безумств:*

*И впряг огонь в машину, сталь,  
И хаос заковал законом.*

Хорей, напротив, соединяется с идеей анархии, неподчинения Единому Государству: *«Резкие, быстрые - острым топором - хорей. О неслыханном преступлении»* против Благодетеля бунтовщиков, нарушивших Часовую Скрижаль. Примечательно, что более сложно организованные стихотворные размеры, предполагающие большую ритмико-интонационную вариативность - трехсложные *дактиль, амфибрахий, анапест* - оказываются "лишними" в поэзии Единого Государства.

Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?.

### **Вольный ямб**

Количество стоп в различных строках одного стихотворения может быть неравным. Это отмечается чаще в ямбе: ямб с неравным количеством стоп в строке (обычно от 1 до 6), меняющемся без определенной последовательности, называют **вольным ямбом** или **вольным стихом**. Этот стих используется обычно **в баснях** (а также в драматургии, т.к. удобен для передачи особенностей разговорного языка). См. басню «**Лебедь, щука и рак**» **И.А. Крылова**:

Когда в товарищах / согласья нет,  
На лад их дело / не пойдет,  
И выйдет из него не дело, только мука.  
Однажды Лебедь, Рак да Щука  
Везти с поклажей / воз взялись  
И вместе трое / все в него впряглись;  
Из кожи лезут вон, а возу все нет ходу!  
Поклажа бы для них / казалась и легка:  
Да Лебедь рвется в облака,  
Рак пятится назад, а Щука тянет в воду.  
Кто виноват из них, кто прав - судить не нам;  
Да только воз / и ныне там.

## **5. РИФМА И ЕЁ ВИДЫ**

В повести **Н. Носова** «**Приключения Незнайки и его друзей**» поэт Цветик дает Незнайке, захотевшему стать поэтом, совет: «*Сочиняй так, чтобы был смысл и рифма*». Рифма в силлабо-тоническом стихосложении, по традиции, является основным (хотя и не единственным) свойством поэзии.

**Рифма** (греч. *соразмерность*) - это **звуковой повтор в окончаниях строк в стихе**, связывающий две или более строки. Русские силлабо-тонические стихи в большинстве случаев имеют рифмы. Рифма подчеркивает межстиховые паузы и в то же время связывает рифмующиеся строки.

**Рифмующиеся слова** очень **важны** в смысловом отношении, т.к. они оказываются ритмически и интонационно подчеркнутыми.

*Прощай, немытая **Россия**,  
Страна рабов, страна **госпо́д**,  
И вы, мундиры **голубые**,  
И ты, им преданный **наро́д**.*

(М.Ю. Лермонтов. *Прощай, немытая Россия...*).

Рифмующиеся слова «**госпо́д**» и «**наро́д**» подчеркиваются и рифма служит

дополнительной поляризации этих понятий.

В русских силлабо-тонических стихах встречается иногда **внутренняя рифма** - внутри одной строки. Рифмоваться могут и слова, расположенные внутри соседних строк, а также слова, образующие обычную концевую рифму, со словами, расположенными в начале или середине следующей строки:

*Где слог **найду**, чтоб описать прогулку,  
Шаблы во **льду**, поджаренную булку,  
И вишен спелых сладостный **агат**.  
Далек **закат**, и в море слышен гулко  
Плеск тел, чей жар прохладе влаги **рад**.*

(М. Кузмин. «Где слог **найду**, чтоб описать прогулку...»)

Если в стихотворении на всем протяжении употребляется только **одна рифма**, она называется **монорим**. В русской поэзии наиболее известен шуточный монорим **А.Н. Апухтина**, представляющий собой обработку студенческой песни:

*Когда будете, дети, студентами,  
Не ломайте голов над моментами,  
Над Гамлетами, Лирами, Кентами,  
Над царями и над президентами,  
Над морями и над континентами,  
Не якшайтесь там с оппонентами,  
Поступайте хитро с конкурентами.  
А как кончите курс с эминентами  
И на службу пойдете с патентами -  
Не смотрите на службе доцентами  
И не брезгайте, дети, презентами!  
Окружайте себя контрагентами,  
Говорите всегда комплиментами,  
У начальников будьте клиентами,  
Утешайте их жен инструментами,  
Угощайте старух пеперментами -  
Воздадут вам за это с процентами:  
Обошьют вам мундир позументами,  
Грудь украсят звездами и лентами!..  
А когда доктора с орнаментами  
Назовут вас, увы, пациентами  
И уморят вас медикаментами...  
Отпоет архирей вас с регентами,  
Хоронить понесут с ассистентами,  
Обеспечат детей ваших рентами  
(Чтоб им в опере быть абонентами)  
И прикроют ваш прах монументами.<sup>17</sup>*

<sup>17</sup> Эминенты - высокопоставленные лица.

Силлабо-тонические стихи могут быть и **без рифм**. Это **белые стихи**. Например, «**Вновь я посетил...**» (1835) А.С. Пушкина:

*...Вновь я посетил  
Тот уголок земли, где я провел  
Изгнанником два года незаметных.  
Уж десять лет ушло с тех пор - и много  
Переменилось в жизни для меня,  
И сам, покорный общему закону,  
Переменился я - но здесь опять  
Минувшее меня объемлет живо...*

Стихотворные строки могут объединяться в строфы: **строфа** (греч. поворот) - сочетание стихов, представляющее собой смысловое, синтаксическое и ритмико-интонационное целое и имеющее определенную систему рифмовки.

В русском силлабо-тоническом стихосложении **наиболее распространенной** строфой является **четверостишие** (или катрен), **реже** используются **двустишие** и **трехстишие**. Стихотворные произведения, не делящиеся на строфы, называют **астрофическими**.

Известны в русском стихосложении также:

- **октава** (от лат. octo - восемь) (**абабаббв**). Стихотворный размер октавы - обычно пятистопный или шестистопный ямб. См. стих «**Октава**» А.Н. Майкова:

*Гармонии стиха божественные тайны  
Не думай разгадать по книгам мудрецов:  
У берега сонных вод, один бродя, случайно,  
Прислушайся душой к шептанью тростников,  
Дубравы говору; их звук необычайный  
Почувствуй и пойми... В созвучии стихов  
Неволью с уст твоих размерные октавы  
Польются, звучные, как музыка дубравы. 1841*

- **сонет** (итал. sonetto, от sonare - звучать, звенеть) - 14 строк в стихе. У. Шекспир писал сонеты в форме трех четверостиший и заключительного афористического итогового двустишия, например, сонет 130-й:

*Её глаза на звезды не похожи,  
Нельзя уста кораллами назвать,  
Не белоснежна плеч открытых кожа,  
И черной проволокой вьется прядь.  
С дамасской розой, алой или белой,  
Нельзя сравнить оттенок этих щек.  
А тело пахнет так, как пахнет тело,  
Не как фиалки нежный лепесток.  
Ты не найдешь в ней совершенных линий,*

*Особенного света на челе.  
Не знаю я, как шествуют богини,  
Но милая ступает по земле.*

***И все ж она уступит тем едва ли,  
Кого в сравненьях пышных оболгали.***

- **онегинская строфа** - четырнадцатистишная строфа А.С. Пушкина в романе «**Евгений Онегин**» (стих в романе - четырехстопный ямб). Это - самая емкая форма строфы в русской поэзии. Оригинальна концовка строфы, состоящая из двестишия и придающая ему энергичное звучание (мужская рифма) и характер афоризма, «итога» строфы (абабввггдееджж)

*Мой дядя самых честных правил,  
Когда не в шутку занемог,  
Он уважать себя заставил  
И лучше выдумать не мог.  
Его пример другим наука;  
Но, боже мой, какая скука  
С больным сидеть и день и ночь,  
Не отходя ни шагу прочь!  
Какое низкое коварство  
Полуживого забавлять,  
Ему подушки поправлять,  
Печально подносить лекарство,  
Вздыхать и думать про себя:  
Когда же черт возьмет тебя!*

### **АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

#### **"ПАРУС" (1832)**

*Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?..*

*Играют волны - ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...  
Увы, - он счастья не ищет  
И не от счастья бежит!*

*Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!*

Это стихотворение написано 18-летним поэтом. В 1832 г., вынужденный ос-



тавить Московский университет, Лермонтов приезжает в Петербург, чтобы продолжить учебу (из Московского университета он был изгнан за участие в протесте против бездарного и грубого профессора Малова). Однако учиться не пришлось. "Я не вижу впереди ничего особенно утешительного", - писал он 2 сентября 1832 г. М.А. Лопухиной. И далее: "Вот стихи, которые я сочинил на берегу моря". Думая, что же делать, Лермонтов в смятении бродит по Петербургу и его окрестностям. Нередко оказывается у Финского залива, где и был написан "Парус" в августе 1832 года.

Современному читателю кажутся необычными поэтизмы "одинокой" (вместо "одинокий") и "скрыпит" (вместо "скрипит"). Но современникам Лермонтова они не казались странными, - они отражали старомосковское произношение.

Стержневой образ стихотворения - жизнь, уподобляемая бурному морю. "Парус" - лирический герой - оказывается в нем одиноким пловцом. Не случайно эпитет "одинокой" поставлен после определяемого слова: это слово требует логического ударения, интонационной акцентировки, что подчеркивает его значимость. Это старая поэтическая романтическая традиция (ср. Байрон "Паломничество Чайльд-Гарольда"). Лермонтов разворачивает этот образ в символическую картину. В результате рядом с основным словом-символом "море" появляются дополняющие и детализирующие его: "буря" и "парус". Но слово "парус" появилось только 1 раз, затем оно заменяется местоимением "он" (в нем меньше определенности и больше "одушевленности", чем в *парусе*).

Положение "паруса" во времени и пространстве характеризуется противоречивостью, как бы "внеаходимостью": он занимает промежуточное положение во времени - по отношению к прошлому ("что кинул он...") и к будущему ("что ищет он.."); в пространстве - "в стране далекой" - "в краю родном". И это также порождает "неопределенность" содержания стихотворения.

Стихотворение написано 4-стопным ямбом с 3-ударными (1 и 2-я строки) и 4-ударными строками (3 и 4-я) и т.д. Стихотворение состоит из 3-х четверостиший, но в смысловом плане оно состоит из 6 перемежающихся 2-стиший: каждые 2 первые строки каждой строфы содержат описание природы (моря, паруса-парусного судна с человеком на борту), каждые 2 последние строки каждой строфы - размышления по этому поводу поэта, имплицитно обращенные к душевному состоянию (контрастный параллелизм).

Это стихотворение - пейзажно-психологического плана, четверостишия складываются из антитезных (пейзажного и психологического) двестиший.

"Пейзажные" строфы дают противоречивую картину природы. Цветовая гамма стихотворения создается живописностью эпитетов *голубой, лазурный, золотой, белый*. Спокойный, элегический пейзаж в первой строфе сменяется драматическим и взволнованным описанием моря во второй строфе (это подчеркнуто глагольными формами). Третья строфа как будто возвращает нас к идилличности морского пейзажа первой строфы, но красочность, яркость ее динамики (*струя, луч*), высвобождаясь от "импрессионистичности" и неопределенности первой строфы, создают светлую и радостную картину морской стихии. Рисуется морской пейзаж в состояниях, одновременно наблюдаемых и объединенных в цело-

стной, но эмоционально противоречивой поэтической картине.

Противоречивы и вторые полустрофы; наиболее неопределенной является третья полустрофа 3-го четверостишия. Вроде бы все ясно: цель лирического героя - "буря". Но ясность исчезает в заключающем стихотворение стихе: *"Как будто в бурях есть покой!"* "Речь здесь идет не о том, что для героя произведения покой представляется состоянием, противоречащим его пониманию смысла жизни. Проблема в том, что автор, эмоционально связанный с героем (вторая строфа), теперь восклицанием о покое противопоставляет себя ему, подвергает сомнению смысл бытия героя". "В этом отношении может показаться странным употребление восклицательного знака в конце предложения. Восклицание, безусловно, относится к началу предложения (*"А он, мятежный, просит бури..."*) и не согласуется с недоумением автора, заключающим строфу". "Принцип неопределенности, служащий усилению выразительности, используется Лермонтовым в "Парусе" как ведущий способ изображения-выражения"<sup>18</sup>.

Содержание стихотворения многогранно: в нем мы ощущаем и недовольство современностью, и горечь от невозможности счастья, и желание бурной жизни, и сочувствие протесту. Стихотворение Лермонтова было воспринято в русском обществе как выражение передовых гражданских идей того времени; в нем нашли и отрицание окружающей поэта действительности, и революционные порывы. "Винной" тому - слова *"мятежный"* и *"буря"*, в которых на первый план выдвинулось значение *"бунтарский"* и *"восстание, революция"*. Эта - более свободная - читательская трактовка была заложена в самом стихотворении (и она, эта трактовка, очевидно, не совпадала с авторской).

Оценивая противоречивый афористический финал стихотворения, Н.М. Шанский писал *"Для лирического героя покой заключен в буре жизненных трудностей, его покой - в бурях"*<sup>19</sup>. Но в таком случае стихотворение должно было бы завершаться строкой *"А он, мятежный, просит бури..."*.

Д.Н. Овсяннико-Куликовский утверждал, что для Лермонтова *"буря - только средство; целью является покой"*. И этот вариант прочтения "Паруса" имеет свои основания ввиду противоречивости и неопределенности как принципа поэтической системы стихотворения (см. Володин Э.Ф. С. 19). Но автор дистанцируется от героя ("паруса").

По Коровину<sup>20</sup> суть стихотворения не в том, что покой героя заключен в буре, а в том, что герой - мятежный, вечно неудовлетворенный, внутренне не застывший... Он не знает счастья ни в покое, ни в буре, ибо буря чревата покоем, а покой - бурей. *"Он не может, подобно природной стихии, пребывать в каком-то одном состоянии - покоя или бури. Закон его жизни - мятеж"*. Внутренняя непримиримость противоречивых чувств порождает и внешнюю противоречивость. Это противостояние взаимоисключающих друг друга чувств, переживаемых одновременно, характерно для поэзии Лермонтова.

<sup>18</sup> Володин Э.Ф. "Парус" М.Ю. Лермонтова // Литература в школе. 1998. № 2. С.19.

<sup>19</sup> Шанский Н.М. Литературный анализ художественного текста. - М., 1976. С. 347.

<sup>20</sup> Коровин В.И. Лирический голос поколения // Лермонтов в школе. - М., 1976. С. 23.

## АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ А.С. ПУШКИНА «Я ВАС ЛЮБИЛ...» (1929)

\*\*\*

*Я вас любил: любовь еще быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.  
Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим.  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог любимой быть другим.*

Это стихотворение, как и многие другие лирические произведения Пушкина, родилось как поэтический отклик на реальные события его жизни и имело вполне конкретного адресата. Слова "Я вас любил..." были обращены к дочери президента Академии художеств и директора Публичной библиотеки **Анне Алексеевне Олениной**. Ей Пушкин в 1828 году сделал предложение, но ее родители ему отказали. Поэт был ей небезразличен, но планов своего замужества с ним 19-летняя умная красавица не связывала. Восьмистишие "Я вас любил..." является как бы поэтическим прощанием, последним "прости" любви и любимой.

Слог, ритм стихотворения - медитативный, элегический, что придает ему выразительность, особую поэтичность. В стихотворении преобладают **поэтизмы** традиционно стихотворной лексики - "элегический словарь" (Г.О. Винокур): *угаснуть, тревожить, печалить, безмолвно, безнадежно, томим, нежно*. Они рисуют любовь возвышенную, одухотворенную. Но элегический тон свидетельствует о том, что пик страсти преодолен, остался в прошлом, что поэт уже как бы со стороны видит себя и свою любимую. Это не стихотворение-переживание, а стихотворение-осмысление несостоявшейся не по вине лирического героя любви. Кстати, не "сердечное", близкое "ты" звучит в стихотворении, а отстраненное, возвышенное, даже обожествляемое "вы" ("вас"). Обращение "ты" в этом стихотворении снижало бы образ, переводило бы его из духовного возвышенного плана в интимный.

В элегии можно выделить **2 неравные части**: первая часть (7 строк) является лирическим повествованием, вторая выступает как лирическое пожелание. Оригинальна, нетрадиционна, последняя строка, без нее элегия многое бы утратила. Без последней строки, наверное, и не состоялось бы стихотворение: это был бы обычный, каких много, печальный рассказ о несостоявшейся любви. Он был бы поэтичным, но в нем не было бы "изюминки", неожиданности.

Лейтмотивом первой части служит **анафора** (единоначатие) "Я вас любил...". Она скрепляет стихотворение, усиливает воздействие на читателя, она завораживает, гипнотизирует, ей нельзя не верить. Если бы слова "Я вас любил..." прозвучали в стихотворении только один раз - в начале, то они были бы восприняты как сообщение, хотя, конечно, не простое, а поэтическое. Но эта строка повторяется трижды, и тем самым в нашем восприятии усиливается чувство любви лирическо-

го героя, покоряющее и очаровывающее нас.

**Вторая часть** стихотворения представляет собой "**пожелание**", в котором общий сдержанный тон исповеди сменяется резким всплеском эмоциональности. Последняя строка - это горестное и трогательное пожелание счастья отвергнувшей его женщине. Оно и альтруистичное, но и мужественное, гордое. Поэт и желает быть любимой предмету своей любви, но в его пожелании содержится и сомнение в том, что кто-либо будет так искренно и нежно любить, как он. Может быть, последнюю строку вернее так и понимать: **не как пожелание, а как горестный вздох, как скрытый упрек любимой, не оценившей любви поэта**. Ведь больше такой любви она не встретит. Чувство лирического героя уникально, неповторимо, и оно не повторится, если не произойдет чудо (божественное чудо): "Как дай вам бог..."<sup>21</sup>

Последняя строка явно разделяется на две части, причем с восходящей интонацией звучит первая часть: "Как дай вам бог", именно на нее падает фразовое ударение. Вторая же часть - "любимой быть другим" - невольно читается с нисходящей интонацией и потому воспринимается как "дополнение" к первой (главной) части строки. И "другой", то есть соперник и потенциальный победитель в этом условном любовном состязании, остается в тени лирического героя, в тени его безмерного чувства любви, он остается на самом деле побежденным. Зная гордый нрав поэта, его безумную ревность, эту последнюю строку скорее надо понимать именно так! В письме к матери Н. Н. Гончаровой от 5 апреля 1830 года, написанном за полгода до его женитьбы на Наталье Николаевне, Пушкин писал: "*Бог мне свидетель, что я готов умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, - эта мысль для меня - ад*".

Художественная цельность и совершенство образуются и чисто поэтическими средствами, ритмом и рифмой в первую очередь. Неспешный 5-стопный **ямб** с пиррихиями, точные и простые, как в старые, добрые времена, рифмы (вместе с размеренным и "доверительным" синтаксисом) делают элегию гармоничной и му-

<sup>21</sup> Ср.: **И. Бродский**, Шестой стих из сонетов к Марии Стюарт:

*Я вас любил. Любовь еще (возможно,  
Что просто боль) сверлит мои мозги.  
Все разлетелось к черту на куски.  
Я застрелиться пробовал, но сложно  
С оружием. И далее: виски:  
в который вдарить? Портила не дрожь, но  
задумчивость. Черт! Все не по-людски!  
Я вас любил так сильно, безнадежно,  
**Как дай вам Бог другими – но не даст!**  
Он, будучи на многое горазд,  
Не сотворит – по Пармениду – дважды  
сей жар в крови, ширококостный хруст,  
Чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды  
Коснуться – «бюст» зачеркиваю – уст! 1974*

См.: Жолковский А.К. «Я вас любил...» Бродского // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. – М., 1994. С. 204-224.

зыкальной.

## АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ А.С. ПУШКИНА «ПАМЯТНИК» (1836)

Стихотворение "Я памятник себе воздвиг нерукотворный..." (1836) - это итог размышлений Пушкина о поэте и поэзии, о собственном поэтическом творчестве. Это стихотворение - посмертное пророчество А.С. Пушкина, предсказание им долгой жизни его стихам:

\*\*\*

Exegi monumentum<sup>22</sup>

*Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа,  
Вознесся выше он главою непокорной  
Александрийского столпа.*

*Нет, весь я не умру - душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит -  
И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.*

*Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,  
И назовет меня всяк сущий в ней язык,  
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой  
Тунгус, и друг степей калмык.*

*И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.*

*Веленью Божию, о муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемли равнодушно  
И не оспаривай глупца.*

Пушкин не первый обратился к теме поэтического памятника - к теме судьбы поэтического слова. Еще древнеримский поэт **Гораций** в своем стихотворении "**Памятник**" утверждал, что его стихи будут жить до тех пор, пока будет стоять Рим, то есть, по его мнению, вечно.

О неувядаемой славе своих стихотворений говорил знаменитый русский поэт Г.Р. Державин (его стихотворение тоже называется "**Памятник**". 1795):

*И слава возрастет моя, не увядая,  
Доколь славянов род вселенна будет чтить.*

Пушкин также утверждает идею бессмертия поэтического слова, но связывает его не с величием Рима (как **Гораций**), и не с величием славянского рода (как **Г.Р. Державин**), но с вечностью поэзии и ее создателей - поэтов, Пушкин связывает долгую жизнь своих стихов с неистребимостью творческого начала в челове-

<sup>22</sup> Лат. «Я воздвиг памятник».

ке:

*И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.*

Очень важно, что Пушкин говорит не просто о своей посмертной славе, ему важна не слава сама по себе, - ему необходим отклик в другой поэтической душе, без этого отклика поэзия, как бы совершенна она ни была, не может жить. При этом Пушкин не ограничивает свою посмертную славу национальными рамками, хотя конечно, ему хотелось бы, чтобы он был памятен прежде всего в своем родном отечестве. Пушкин говорит обо всем человечестве - о "подлунном мире".

В композиции пушкинского "Памятника" воплощена идея **вознесения** после смерти, и вознесение это - не мистическое, а поэтическое, - "вознесение" поэзии русского гения:

*Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа,  
Вознесся выше он главою непокорной  
Александрийского столпа.*

Надежда Пушкина на будущее народное признание звучит не как предположение, а как пророчество, как уверенность. Поэт называет в своем стихотворении и **причины** грядущего **долголетия** своих стихов: это прежде всего *гуманность* его поэзии и *противостояние* жестокому веку:

*И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.*

Как и в предшествующих своих программных произведениях ("Пророк", 1826; "Поэту", 1830), Пушкин утверждает независимость поэта от толпы и общественного мнения, утверждает пророческий характер миссии поэта, его духовное подвижничество. Чеканная последняя строфа стихотворения подводит итог пушкинским размышлениям о поэте и звучит как завещание русской поэзии:

*Веленью Божию, о муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемли равнодушно  
И не оспаривай глумца.*

### **Контрольные вопросы**

#### **ко второму модулю - «Лирика как род литературы»**

1. Характеристика лирики как рода литературы.
2. Понятие лирического героя (на примере поэзии М.Ю. Лермонтова)
3. Основные системы стихосложения (тоническая, силлабическая, силлабо-тоническая).
4. Русский народный стих (былинный, раёшный, их использование в авторской художественной литературе).
5. Силлабо-тоническое стихосложение. Двухсложные стопы (ямб, хорей, вольный ямб в басне).

6. *Рифма и ее виды (мужская, женская, монорим). Виды стихотворной организации: двустопные, трехстопные, четверостопные, сонет, онегинская строфа).*
7. *Анализ стихотворения М.Ю. Лермонтова «Парус».*
8. *Анализ стихотворения А.С.Пушкина «Я вас любил...»*
9. *Анализ стихотворения А.С. Пушкина «Памятник».*

### III модуль. ДРАМА КАК РОД ЛИТЕРАТУРЫ

**Драма** - др.-греч. действие, действо. Драма как род литературы, в отличие от лирики и подобно эпосу, воспроизводит прежде всего внешний для автора мир – поступки, взаимоотношения людей, конфликты. В отличие от эпоса она имеет не повествовательную, а диалогическую форму. В ней, как правило, нет внутренних монологов, авторских характеристик персонажей и прямых авторских комментариев изображаемого. В «Поэтике» Аристотеля о **драме** сказано как о подражании действию путём действия, а не рассказа. Это положение не устарело до сих пор. Для драматических произведений характерны остроконфликтные ситуации, побуждающие персонажей к словесно–физическим действиям. Авторская речь иногда может быть в **драме**, но носит вспомогательный характер. Иногда автор кратко комментирует реплики своих героев, делает указания на их жесты, интонацию. **Драма** тесно связана с театральным искусством и должна отвечать запросам театра.

#### Классификация драматических произведений:

**Народная драма:** *игра, обряд, народная драма, раек, вертеп...*

**Авторская драма:** *трагедия («трагедия рока», «высокая трагедия»), комедия (положений, характеров, комедия бытовая (нравов), комедия масок (commedia del'arte), комедия интриги, комедия-буффонада, лирическая комедия, сатирическая комедия, социальная комедия, «высокая комедия»), драма как вид (философская, психологическая, лирическая, историческая, «мещанская драма», повествовательная (эпическая) драма), водевиль, фарс, трагикомедия, мистерия, мелодрама<sup>23</sup>*

Драма - это жанр двойной подсудности: литературы и театра, т.е. она предназначена для чтения и для постановки на сцене. Отсюда проистекают особенности её восприятия и трудности в её постижении в школьной аудитории.

Константин Сергеевич Станиславский: *«Только на подмостках театра можно узнать сценически произведение во всей полноте и сущности... Если бы было иначе, зритель не стремился бы в театр, ...а сидел дома и читал пьесу».*

Драма требует от читателя развитого литературного театрального воображения.

<sup>23</sup> См. Приложение - Словарь краткий

Например, можно ли понять страх чиновников в «Ревизоре», если не вообразить себе те преступления, которые они совершали в уездном городе, в его учреждениях. (Например, Лука Лукич Хлопов - смотритель училищ и жена его (нет имени, пустое место, как и сам Хлопов, вместо просвещения хлопает глазами, ничего не понимая в просвещении). Прямо о должностных нарушениях Хлопова ничего не говорится, но мы почему-то понимаем его озабоченность в связи с приездом Ревизора. Хлопов в списке действующих лиц следует сразу за городничим - важная фигура.

### **Отличительные черты драмы;**

1. Драма лишена речи повествователя, в ней нет прямого посредника между автором и изображаемым. Остатками речи повествователя в драме являются авторские **ремарки** (в том числе комментарии к перечню действующих лиц в начале пьесы), которые требуют особого внимания читателя.

2. Основное отличие драмы от эпоса заключается в том, что в основе драмы находится **действие совершающееся**, а не свершившееся, т. е. содержание воплощается, изображается посредством наглядного действия, а не рассказа.

**Область драмы - конфликты, противоречия жизни. Конфликт в драме — это та пружина, которая движет действие и обнаруживает характер.**

3. **Образ драматический** отличается от образа эпического: "*Драматические герои большею частью проще в себе, чем эпические образы*" (Гегель. 1770-1831). В драме схватывается центральное основное устремление человеческого характера; это... роднит ее с графическим изображением. Фон и обстановка лишь намечаются. Но проще - не значит хуже, примитивнее. В драме образ определеннее, очерченнее. В характерах действующих лиц выделяется одна доминирующая, ведущая черта. Характер в целом выписан резче и говорит сам за себя. Эта особенность драмы более или менее явно проявляется в творчестве разных авторов. Для драмы характерен внешний психологизм – выраженность внутреннего состояния в речи, жестах, движениях.

4. **Сюжет** в драме играет **большую роль** и он ярче выписан, чем в эпосе. В основе драмы - назревшие в жизни коллизии, конфликты. Причем в драме выделяется, как правило, **один ведущий конфликт** и одна ведущая сюжетная линия.

5. **Ограничен и круг действующих лиц**: в него входят лишь те персонажи, которые непосредственно связаны с основным событием, но могут присутствовать и второстепенные, эпизодические, внесценические персонажи, если это необходимо.

6. Драма - более "**оперативный**", связанный с злободневными жизненными конфликтами род литературы. Об этом свидетельствует тот факт, что драма особенно бурно развивалась в бурные исторические эпохи (см. развитие драмы в СССР в 20-е гг. после революции и гражданской войны).

7. В связи с тем, что драма как род литературы существенно отличается от эпоса, возникает **проблема инсценировки** прозаических, эпических произведений. (Ср. М. Горький: "*Я вообще против инсценировок*"; инсценировка "**Белой гвардии**" в Саратовском драмтеатре в конце 80-х гг. представляла собой 22 главы



из романа, а не весь роман).

8. Для **трагедии** как жанра драмы характерны: **неразрешимый трагический конфликт, сильный герой и трагический финал**, заканчивающийся смертью главного героя. Причем конфликт в трагедии - идейный, мировоззренческий.

Трагикомедия - 1. Драматическое произведение, в котором сочетаются элементы трагедии и комедии. 2. Печальное и одновременно смешное происшествие. (Не разыгрывай **трагикомедию!**). Мироощущение, лежащее в основе трагикомедии, связано с чувством относительности существующих критериев жизни и проявляет себя в драме под влиянием духовного кризиса переломных эпох. Термин не имеет строго значения.

9. **Комедию Аристотель** определял как *«подражание худшим людям, но не во всей их порочности, а в смешном виде»* («Поэтика», гл. V). **Конфликт** в комедии отличается тем, что он: 1. не влечет за собой серьезных, губительных последствий для борющихся сторон; 2. направлен на «низменные», т.е. обыденные, цели; 3. ведется смешными, забавными или нелепыми средствами. Существуют **комедия положений** и **комедия характеров**. Водевиль - короткая комическая пьеса фарсового характера, первоначально с пением куплетов и танцами.

**Названные особенности драмы и различных её жанров и определяют специфику изучения драматических произведений.**

### **АНАЛИЗ КОМЕДИИ Н.В. ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР» (1836)<sup>24</sup>.** **СОЦИАЛЬНЫЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ КОЛЛИЗИИ ПЬЕСЫ.**

Анализ пьесы начинается с афиши - списка действующих лиц. Список действующих лиц в комедии Гоголя представляет иерархию чиновничьего мира города, шире - всей России. Симптоматично, что Хлестаков, которого мы склонны воспринимать в качестве главного героя, находится чуть ли не в конце списка - он не может быть подлинным героем в силу своей пустоты. Список открывает Городничий.

#### **Действующие лица**

*Антон Антонович Сквозник-Дмухановский*, городничий.

*Анна Андреевна*, жена его.

*Марья Антоновна*, дочь его.

*Лука Лукич Хлопов*, смотритель училищ.

*Жена его*.

*Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин*, судья.

*Артемиий Филиппович Земляника*, попечитель богоугодных заведений.

*Иван Кузьмич Шпекин*, почтмейстер.

<sup>24</sup> Первая ред. - декабрь 1835, первое издание - 1836, вторая, исправленная ред. - в 1841, окончательная редакция, в которой появился знаменитый эпиграф - в 1842 г. См. также позднейшие приложения к "Ревизору" (1846/1847). "Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора", "Развязка "Ревизора", "Вторая редакция окончаний "Развязки "Ревизора".

*Петр Иванович Добчинский / городские помещики*  
*Петр Иванович Бобчинский /*  
*Иван Александрович Хлестаков, чиновник из Петербурга*<sup>25</sup>.

*Осип, слуга его.*

*Христиан Иванович Гибнер, уездный лекарь...*

*Степан Ильич Уховертов, частный пристав.*

*Жена унтер-офицера...*

*и др. ....*

(всего 25 персонажей названных по имени, а также гости, мещане, просители и т.д.)

### **Мир чиновничества в комедии.**

По словам Гоголя, мысль "**Ревизора**" подсказана ему **Пушкиным**... (см. Гоголь Пушкину в письме от 7 окт. 1835 г. : "...дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать комедию...будет комедия из 5 актов, и клянусь, будет смешнее черта. Ради Бога". (Пушкин рассказал Гоголю, как его в 1833 году в Нижнем Новгороде приняли за **ревизора**). (NB: Гоголь рассказывал о том, что одному Пушкину удалось верно определить главное свойство его таланта - "*дар выставлять так ярко пошлость жизни..., чтобы та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем*").

О замысле пьесы (в варианте "*Авторской исповеди*") Гоголь скажет: "*Я решился собрать все дурное, какое только знал, и за одним разом над всем посмеяться - вот происхождение "Ревизора"*. 18 января 1836 года Гоголь читал свою новую комедию в доме В.А. Жуковского в Петербурге, а 19 апреля Петербургский Александринский театр играет премьеру. Известна реакция императора Николая I, присутствовавшего на первом представлении: "*Ну, пьеска! Всем досталось, а мне - больше всех...*" (Благодаря именно поддержке Николая I, который прочитал пьесу в рукописи, пьеса и была поставлена).

**"Ревизор"** - название **необыкновенное**. Мы знакомимся со многими персонажами комедии **Гоголя**, но **ревизора** среди них **нет**. Он упоминается в самом начале пьесы и затем сказано будет о его прибытии уже в конце произведения ("*Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе*"). На сцене этого подлинного, настоящего ревизора, должность которого вынесена в заглавие, мы так и не увидим. Т. е. ревизор - персонаж **ВНЕСЦЕНИЧЕСКИЙ**, но он дал имя всему произведению. "*Ревизор*" - слово *твердое, краткоезвучное, внятно-строгое, прочное, в его властном рокоте слышны тревога, угроза, устрашение. Слово исполнено жесткой, повелительной экспрессии*", - В.В. Прозоров.

**Идея ревизии**, ревизора оказалась художественно **ОЧЕНЬ ЁМКОЙ**. При господствовавших тогда (и всегда на Руси) порядках деятельность государственных чиновников совершалась в значительной мере для вида, "**для начальства**". А вер-

<sup>25</sup> Родина Хлестакова – Саратов: "*Я еду в Саратовскую губернию, в собственную деревню*".

ховным властям нужно было создать у подчиненных впечатление, что они все видят и за всем наблюдают. Это был обоюдный обман, создававший почву для всевозможных мистификаций и ошибок. Это была игра со своими правилами, которые прекрасно знал Городничий: надо было давать ревизору взятки, пускать пыль в глаза, производить кой-какие внешние улучшения, вроде уборки улиц. Что же касается исправлений по существу, то о них и не помышляют. Ситуация "ревизора" показывает, как в современной Гоголю действительности человеческое начало извращено и придавлено.

Для персонажей комедии прибытие ревизора - больше, чем административная или служебная забота. Тут, говоря словами Городничего, *"дело идет о жизни человека"*, о благополучии *"жены, детей маленьких"*. В этих обстоятельствах каждый из персонажей раскрывается глубоко и всесторонне: Городничий, например, и плут, и мошенник, и невежда, и лицемер, но и заботливый отец, примерный семьянин. (В "Театральном разезде" Гоголь подчеркнул: *"Впечатление еще сильнее оттого, что никто из приведенных лиц не утратил своего человеческого образа: человеческое слышится везде. Оттого еще глубже сердечное содрогание"*). Гоголь хотел, чтобы не социальное, а общечеловеческое содержание увидели зрители в его комедии.

**Эпиграфом** к своей пьесе Гоголь взял народную поговорку *"На зеркало неча пенять, коли рожа крива"*. Первая постановка комедии оставила Гоголя неудовлетворенным. Он считал близорукостью видеть в комедии только сатиру, направленную на то, чтобы *"поколебать основные законы правленья"*. (*"Мне досадно, что друзья придали мне политическое значение"*). Сам Гоголь видел в комедии не столько социально-политический смысл, сколько **НРАВСТВЕННЫЙ**, призывал видеть в комедии нравоучение не для других, а для себя, призывал провести *"нравственную ревизию"* перед лицом своей совести, призывал к религиозному очищению нравов. Это был как бы **ПРИЗЫВ К ВОСКРЕШЕНИЮ** мертвых душ. Это стремление автора выразилось в **эпиграфе** к комедии, который появился позднее, чем сама комедия - в 1842 г. Тогда же появились и знаменитые слова Городничего: *"Чему смеетесь? над собою смеетесь!.."*

Эпиграф пьесы указывает на то, что надо прежде всего в себе самом искать истоки собственных бед, в себе самом видеть причину всяческих недоразумений. Вся комедия Гоголя - это словно большое **пятистворчатое зеркало**, в которое автор бесстрашно глядится сам и приглашает увидеть свое истинное отражение читателя-зрителя.

В 1847 г. **Гоголь** скажет: *"...если хотите уж поступить христиански, обратите ту же сатиру на самого себя и примените всякую комедию к себе, прежде чем замечать отношение ее к целому обществу. Уж ежели действовать по христиански, так всякое сочиненье, где ни поражается дурное, следует лично обратиться к самому себе, как бы оно прямо на меня было написано"*<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> "Относительно эпиграфа, появившегося позднее, в издании 1842 года, скажем, что эта народная поговорка понимает под зеркалом Евангелие, о чем современники Гоголя, духовно принадлежавшие к Православной Церкви, прекрасно знали... Так, например, святитель Тихон Задонский - один из любимых писателей Гоголя, сочинения которого он перечитывал неоднократно, -

В "обличительных" комедиях, созданных предшественниками Гоголя – "Недоросле" Д.И. Фонвизина и "Горе от ума" А.С. Грибоедова – было обязательным наличие положительного героя. Зритель находил положительный идеал на сцене (или его поддерживали внесценические персонажи, как Чацкого). В "Ревизоре" НЕТ "положительного" полюса, **положительного героя** – рупора авторских идей. Перед нами предстает ряд негативных, сатирических персонажей – чиновники, не соответствующие своей должности. Идеалы автора выражаются здесь другими средствами. Единственный положительный персонаж в комедии – смех.

25 героев комедии в списке действующих лиц названы персонально. Расположены персонажи у Гоголя по закону социальной пирамиды, словно бы уже здесь явлен нам некий художественно обобщенный "сборный" город. В этом городе есть все – как в маленьком государстве. Тут и юстиция, и просвещение, и почта, и здравоохранение, и, конечно, полиция. Гоголю это было необходимо ради широты и универсальности задачи. Венчается эта пирамида Городничим, его женой и дочерью; Городничий – очень неглупый по-своему человек, недаром все уездные чиновники внимательно прислушиваются к его замечаниям о беспорядке в городе. Он хитер и расчетлив, хотя и кажется внешне простоватым. Город для него – семейная вотчина, а полицейские *Свистунов, Пуговицын и Держиморда* выполняют роль слуг городничего.

Ниже Городничего в чиновничьей табели о рангах – смотритель училищ **Лука Лукич Хлопов** с женой, затем – судья **Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин**; попечитель богоугодных заведений **Артемий Филиппович Земляника** и т. д. Спускаясь по социальной лестнице, после *Добчинского* и *Бобчинского* обнаруживаем чиновника из Петербурга Хлестакова вместе с его слугой Осипом.

В списке действующих лиц – немало ГОВОРЯЩИХ и просто смешных **фамилий**: *Ляпкин-Тяпкин, Земляника, Гибнер*... Главный просветитель города – *Лука Лукич* (Лука – от лат. *lux* = свет).

"Ревизор" – комедия социально-обличительная, **сатирическая**, но Гоголь подчеркивал ее **реалистический**, не гротесковый, не карикатурный характер. Персонажи этой комедии – не карикатуры, а живые люди, глубоко и естественно укорененные в российской действительности тех лет. В "**Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора"**", Гоголь писал: *"Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях. Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней, чем как в самом деле есть то лицо, которое представляется. Чем*

---

говорит: "Христианине! что сынам века сего зеркало, тое да будет нам Евангелие и непорочное житие Христово. Они посматривают в зеркала, и исправляют тело свое и пороки на лице очищают. <...> Предложим убо и мы пред душевными нашими очами чистое сие зеркало и посмотрим в тое: сообразно ли наше житие житию Христову?" ... В выписках Гоголя из святых отцов и учителей Церкви находим запись: "Те, которые хотят очистить и убелить лице свое, обыкновенно смотрятся в зеркало. Христианин! Твое зеркало суть Господни заповеди; если положишь их пред собою и будешь смотреться в них пристально, то оно откроют тебе все пятна, всю черноту, все безобразие души твоей". Цит. по.: Воропаев Владимир. Над чем смеялся Гоголь: О духовном смысле комедии "Ревизор" // Ж-л "Православная беседа" № 2 за 1998 год.

*меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли".*

В комедии обличаются **должностные злоупотребления**, произвол властей, пошлость и другие "**грешки**". Причем в этом мире "**грешки**" даже возводятся в добродетель как разрешенные самим Богом:

*"Городничий. Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уж Самим Богом устроено..."*

*Аммос Федорович. Что же вы полагаете, Антон Антонович, грешками? Грешки грешкам - рознь. Я говорю всем открыто, что беру взятки, но чем взятки? Борзыми щенками. Это совсем иное дело.*

*Городничий. Ну щенками или чем другим - всё взятки.*

*Аммос Федорович. Ну нет, Антон Антонович. А вот, например, если у кого-нибудь шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль...*

*Городничий. Ну, а что из того, что вы берете взятки борзыми щенками? Зато вы в Бога не веруете..."*

**Социальные пороки** городка сконцентрированы, беспросветны: город в грязи. *Городничий: Да разметать наскоро старый забор, что возле сапожника, и поставит соломенную вежу, чтоб было похоже на планировку... Ах, боже мой, я и позабыл, что возле того забора навалено на сорок телег всякого сору. Что это за скверный город! только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор - черт их знает откудова и нанесут всякой дряни!;*

**В больницах** - богоугодных заведениях, по словам Артемия Филипповича ЗЕМЛЯНИКИ, больные "**выздоровливают как мухи**", потому что их там и не кормят и не лечат: "*Лекарств дорогих мы не употребляем. Человек простой: если умрет, то и так умрет; если выздоровеет, то и так выздоровеет*". Земляника наушничает и доносит на своих сослуживцев. Он сообщил мнимому Ревизору Хлестакову, что почтмейстер "**совершенно ничего не делает**", судья – "**поведения предосудительного**", смотритель училищ – "**хуже, чем якобинец**". Земляника не только морит людей голодом в своих богоугодных заведениях, но и губит человеческие репутации, наговаривает на людей.

**В присутственных** местах шныряют гуси с гусенками, а в судебных делах никто вообще никогда не разберется и поэтому судья **Ляпкин-Тяпкин** спокоен за свое ведомство; Судья Ляпкин-Тяпкин - уездный философ, прочитавший 5 или 6 книг. От его слов, по свидетельству здравомыслящего Городничего, "*просто волосы дыбом поднимаются*". Наверное, не только потому, что он "**волтерианец**", но и просто в силу абсурдности его "**философствований**". Мудрый Городничий заметил, что "*в ином случае много ума хуже, чем бы его совсем не было*".

**Почтмейстер** Иван Кузьмич **Шпекин** читает письма, не ему адресованные, некоторые - особенно понравившиеся - оставляет у себя;

Под стать остальным персонажам и учителя в местной **гимназии**. См. **Городничий**: (про учителя по исторической части) "*Он ученая голова - это видно, и сведений нахватал тьму, но только объясняет с таким жаром, что не помнит себя. Я раз слушал его: ну, покамест говорил об ассириянах и вавилонянах - еще ничего, а как добрался до Александра Македонского, то я не могу вам сказать,*

что с ним сделалось. Я думал, что пожар, ей-Богу! Сбежал с кафедры и что есть силы хватать стулом об пол! Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать? от этого убыток казне". Лука Лукич Хлопов, смотритель училищ, - непроходимо глупый и трусливый человек, он всего боится: "Не приведи бог служить по ученой части! – жалуется Хлопов. – Всего боишься: всякий мешается, всякому хочется показать, что он тоже умный человек".

Все происшедшее в комедии побуждает **Городничего** в финале пьесы провозгласить: "...Убит, убит, совсем убит! Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего..."

Разумеется, в восприятии думающего читателя и зрителя социальные пороки в пьесе проецировались на северную столицу государства - **Петербург**.

О заключительной - "**немой сцене**". Реплика Гоголя: "Произнесенные слова поражают как громом всех. Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменявши положение, остается в окаменении". Гоголь придавал исключительное значение этой "немой сцене". Продолжительность ее он определяет в полторы минуты, а в "Отрывке из письма..." говорит даже о двух-трех минутах "окаменения" героев. (**Гоголь о "немой сцене"**: "Вся эта сцена есть немая картина, а потому должна быть так же составлена, как составляются живые картины. Всякому лицу должна быть назначена поза, сообразная с его характером, со степенью его боязни... Картина должна быть установлена почти вот как:

Посредине городничий, совершенно онемевший и остолбеневший. По правую руку жена и дочь, обращенные к нему с испугом на лице. За ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращены к зрителям. За ним Лука Лукич, весь бледный, как мел. По левую сторону Земляника с приподнятыми кверху бровями и пальцами, поднесенными ко рту, как человек, который чем-то сильно обжегся. За ним судья, присевший почти до земли и сделавший губами гримасу, как бы говоря: "Вот тебе, бабушка, и Юрьев день". За ними Добчинский и Бобчинский, уставивши глаза и разинувши рот, глядят друг на друга. Гости в виде двух групп по обеим сторонам: одна соединяется в одно общее движение, стараясь заглянуть в лицо городничего...). Каждый из персонажей всей фигурой как бы показывает, что он уже ничего не может изменить в своей судьбе, шевельнуть хотя бы пальцем, - он перед Судией. По замыслу Гоголя, в этот момент в зале должна наступить тишина всеобщего размышления.

**"Немая сцена"**, сообщение о прибытии Ревизора **многозначно**:

1. "немая сцена" предупреждает о неминуемой царской расправе с нерадивыми чиновниками: "Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице". Гоголь, в сущности, надерзил императору — Николаю I, прямо указав ему, откуда должно прийти возмездие — суд должен свершиться по именному повелению, т.е. по воле царя!;

2. "немая сцена" для каждого зрителя и читателя символизирует суд совести: только увидев себя в зеркале смеха, люди способны испытать душевное потрясение, задуматься о смысле своей жизни;

3. "немая сцена" символизирует также и Божественный суд над людскими пороками и заблуждениями: **Гоголь** призывает зрителей; *"Взглянем на себя не глазами светского человека, - ведь не светский человек произносит над нами суд, - взглянем хоть сколько-нибудь на себя глазами Того, Кто позовет на очную ставку всех людей..."*. (из "Развязки"). И потрясенные провинившиеся персонажи комедии как бы окаменели здесь навсегда как отрицательный пример всем зрителям перед Страшным судом<sup>27</sup>.

Финал комедии должен быть прочитан в духовном, нравственном смысле, так как иначе ничто не помешает сюжету повториться - т.е. чиновникам подкупить нового, подлинного ревизора. Конечно, не мысль о новой ревизии страшна, а мысль о применении Ревизии к самому себе, к ревизии пошлости в собственной душе. *Главная идея "Ревизора" - идея неизбежного духовного возмездия, которого должен ожидать каждый человек.*

Трагический подтекст и особенно финал резко отличают гоголевскую комедию от традиционного жанра комедии. Недостатком жанра современной ему комедии Гоголь считал то, что она вызывает лишь усмешку, недостатком же трагедии - ее отрыв от современности. Гоголь **СМЕШИВАЕТ** ЧЕРТЫ КОМЕДИИ И ТРАГЕДИИ в своей пьесе: финал его произведения подлинно трагичен. В древности одним из отличительных признаков трагедии было появление в ней "богов" - они являлись только в трагедии. "Финал гоголевского "Ревизора" - это именно появление Бога в комедии" (И. Виноградов, с. 31). Гоголь расценивал роль правительства (царя, Ревизора) как представителя Провидения, бога на земле, как рок, застигнувший грешников на месте преступления. (См. неотправленное письмо ГОГОЛЯ к В.Г. БЕЛИНСКОМУ 1847 г.: *"Думают, что преобразованием и реформами... можно поправить мир...Но... брожение внутри не исправить никаким конституциям. Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства. Покуда он хоть сколько-нибудь не будет жить жизнью небесного гражданина, до тех пор не придет в порядок и земное гражданство"* (с. 25. "Ревизор".1995).

**Природа конфликта.** Конфликт пьесы – мнимый, призрачный, настоящего конфликта, столкновения интересов ревизора и "ревизуемых" в пьесе нет, поскольку Ревизор ненастоящий. Конфликт вызван ситуацией самообмана, в которой оказались чиновники города.

Но если пристально всмотреться в город, выведенный в "Ревизоре", то мы в нем увидим наш же *"душевный город"*, который сидит в душе всякого из нас. И тут мы снова должны вспомнить об ЭПИГРАФЕ, и автор возвращает нас к нему в "РАЗВЯЗКЕ РЕВИЗОРА": *"Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот - наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. . Перед этим ревизором ничто не укроется..."* По сути дела, Гоголь развивает ту же мысль, что заключена в знаменитой реплике ГОРОДНИЧЕГО: *"Чему смеетесь? - Над собою смеетесь!... Эх вы!..."* У

<sup>27</sup> "Финальная немая сцена "Ревизора" совсем не случайно имитирует сцену распятия", - В.И. Тюпа. Художественность чеховского рассказа.- М., 1989. С. 74.

Гоголя в пьесе нет противопоставления носителей порока и жертв порока, порок раскрывается и обличается сам по себе, в его внутренней несостоятельности, "...смешные или порочные черты одного характера вступают в противоречивое общение с иными, столь же смешными и порочными чертами другого лица, и в клубке этих взаимодействий раскрывается и показывается убожество, уродливость, моральная неприглядность одной и другой стороны" (А.П. Скафтымов).

**Иван Александрович Хлестаков.** "Ревизор" (комедия в 5 действиях) – название необыкновенное. Мы знакомимся со многими персонажами комедии Гоголя, но ревизора среди них нет. Он упоминается в самом начале пьесы и затем сказано будет о его прибытии уже в конце произведения (*"Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе"*). На сцене этого подлинного, настоящего ревизора, должность которого вынесена в заглавие, мы так и не увидим. Т. е. ревизор – персонаж ВНЕСЦЕНИЧЕСКИЙ, но он дал имя всему произведению.

Вместо истинного Ревизора на сцене – **Хлестаков** Иван Александрович, чиновник из Петербурга. Однако что такое Хлестаков и как он оказался в роли Ревизора? Как это ему удалось?

Сам **Городничий** в 1-м явлении 3-го действия так размышляет о РЕВИЗОРЕ Хлестакове: *"Чудно все завелось теперь на свете: хоть бы народ-то уж был видный, а то худенький, тоненький – как его узнаешь, кто он? Еще военный все-таки кажется из себя, а как наденет фрачишку – ну точно муха с подрезанными крыльями"*. Тем более, как мог Сквозник-Дмухановский поверить в эту "муху" да еще "с подрезанными крыльями"? Без этого нам не понять сути образа Хлестакова и сути конфликта.

Основной источник комического в "Ревизоре" – **страх**, парализующий уездных чиновников. Под влиянием страха они превращаются из самодуров – в заискивающих, из взяточдателей – во взяточников. **Страх лишает их разума, делает слепыми и глухими.**

Во 2-м действии перед Городничим Хлестаков – мальчишка-"шерамыжник", которому *"ужасно как есть хочется"* и который откровенно боится быть посаженным в тюрьму за то, что живет две недели в гостинице и не платит (потому что по дороге в имение отца он покутил и проигрался в карты).

Если бы Хлестаков был обыкновенным вралем, если бы он юлил, врал, представлял из себя Ревизора, Антон Антонович его непременно бы раскусил. Так случилось Городничему не раз. Но Хлестаков предельно наивен и искренен. Гоголь в "Замечаниях для господ актеров" скажет: *"Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет"*. В другом месте автор так характеризует своего героя: *"Хлестаков вовсе не надувает; он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит..."* Т.е. Городничий не в ловушку попадает. Никто ее не строит. Ловушки нет. Есть абсолютная пустота.

**В поступках Хлестакова нет умысла.** Слова его непреднамеренны. Он не притворяется и потому невольно обманывает Городничего. Хлестаков во 2-м дей-



ствии, напуганный явлением Городничего, защищается, как может, простодушно и наивно, как нашкодливый **подросток**: *"Да что же делать?.. я не виноват... Я, право, заплачу... Мне пришлют из деревни."* Для пущего самооправдания и поддержания собственного духа он начинает валить вину на других (на трактирщика): *"он больше виноват: говядину мне подает такую твердую, как бревно; а суп - он черт знает чего плеснул туда, я должен был выбросить его за окно. Он меня морил голодом по целым дням... Чай такой странный: воняет рыбой, а не чаем..."*. Это самое первое объяснение Хлестакова во многом определило всю ситуацию. Хлестаков сначала напуган, затем от испуга начинает громко говорить и сваливать вину на других, громкоречие помогает преодолеть страх, войти в роль ловкого шеремыжника, который уже и *"стучит кулаком по столу"*. И вот он уже великодушно принимает деньги, обещая их тотчас прислать из деревни.

Дело в том, что он - человек несерьезный, он не привык трудиться, преодолевать препятствия, а надеется на авось, на случай, на как-нибудь. Это шkodливый и проказливый пострел, живущий по принципу *"куда кривая вывезет"*. И лишь только ему в очередной раз повезет, удастся убежать от кредиторов и т.д., он уже снова готов к новым авантюрам, к бездумному и заманчивому порханию по цветам жизни.

А о том, что он авантюрист, что он побывал не в одной переделке, свидетельствует вроде бы ничего не значащий ВОПРОС его слуги ОСИПА, который тот задает, когда их с барином как дорогих гостей привозят в дом городничего: *"Что там, другой выход есть?"*

В 3-м действии разрастается грандиозный **миф о Хлестакове**. Иван Александрович накормлен, изрядно пьян... Рядом две симпатичные дамы - жена и дочь Городничего - глаз с него не сводят. Вокруг угодливые, подбострастные физиономии. Редчайший случай в его жизни: **от него не отмахиваются**, его не перебивают, над ним не усмеваются. Ему верят!! И Хлестаков, как поднятое ветром ПЕРЫШКО, несется над всеми, меняя то и дело направление своего умопомрачительного движения. Под ним - уже и Петербург... По улицам - курьеры, курьеры.. Суп в кастрюльке на пароходе - из Парижа! Гигантский АРБУЗ на столе - в 700 руб. арбуз! А там вон на четвертом этаже живет и этот, как его, *"чиновник для письма, такая крыса, пером только - тр, тр... пошел писать"* (это - о себе). Сознание его двоятся. Я - не я.

Основа хлестаковского вранья - *"бесконечное презрение к себе самому"* (Ю.М. Лотман), к себе - крысе. К исполнению той роли, которая ему выпала, он был подготовлен своей предыдущей жизнью: в **петербургских канцеляриях** он видел, как должно себя вести начальственное лицо, и не мог втайне не примериваться к роли начальника.

Хлестаков упоен собственной наивной и простодушной мечтой. Он верит в нее как в абсолютную реальность. Он и взаправду скоро начинает походить на настоящего ревизора: его явно боятся, он начинает распекать других, берет "взаймы" (взятки). И оказывается, что его младенческое простосердечие побеждает хитрый и изворотливый ум прожженных чиновников! К хитрости они привыкли, а к чистосердечию - нет!!!

Хлестаков совершенно **не способен понимать людей**. Например, он предлагает сигару и расспрашивает **насчет прекрасного** пола смиренного **Луку Лукича** Хлопова. Хлестаков настолько легкомыслен, что, в отличие от его слуги Осипа, не может осознать меры опасности: ведь, неровен час, нагрянет другой (настоящий) ревизор, и пора уносить ноги... Из всех аргументов Осипа воображение Хлестакова **ПЛЕНИЛА** быстрая ЕЗДА: *"Хлестаков. Ну, хорошо... Смотри, чтоб лошади хорошие были! Ямщикам скажи, что я буду давать по целковому; чтобы так, как фельдъегеря, катили и песни бы пели!"*

Эпиграфом к своей пьесе Гоголь взял народную поговорку *"На зеркало неча пенять, коли рожа крива"*. Этот эпиграф - о том, что надо прежде всего в себе самом искать истоки собственных бед, в себе самом видеть причину всяческих недоразумений. Вся комедия Гоголя - это словно большое **пятистворчатое зеркало**, в которое автор бесстрашно глядится сам и приглашает увидеть свое истинное отражение читателя-зрителя, в том числе - увидеть в себе и Ивана Александровича Хлестакова.

### **Что такое "хлестаковщина"?**

Имя Хлестакова стало нарицательным: это символ смехотворного легкомыслия, непостоянства, несерьезности, беззаботности, поверхностности, верхоглядства.

Гоголь утверждал: *"Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым, но, натурально, в этом не хочет только признаться..."* Подтверждение этих слов - в 5-м действии, когда и ГОРОДНИЧИЙ, и АННА АНДРЕЕВНА "раз в жизни", "на несколько минут" на наших глазах впадают в истинно хлестаковское мечтательное настроение: *"городничество тогда к черту", "славно быть генералом!", "Хочу, чтобы наш дом был первый в столице и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти..."*

Кульминацией пьесы является **сцена торжества Городничего**, который ведет себя так, словно он уже получил генеральский чин. Он стал выше всех, вознесся над уездной чиновничьей братией. Гоголь: *"Увидевши, что ревизор в его руках, не страшен и даже с ним вступил в родню, он предается буйной радости при одной мысли о том, как понесется отныне его жизнь среди пирований, пооек; как будет он раздавать места, требовать на станциях лошадей и заставлять ждать в передних городничих, важничать, задавать тон"* (из "Предупреждения...").

И чем выше он возносится в своих мечтах, принимая желаемое за действительное, тем больше ему падать, когда почтмейстер "впопыхах" приносит распечатанное письмо - на сцене появляется Хлестаков-сочинитель, писака, а писак городничий на дух не переносит: для него они страшнее черта. Чтение письма - РАЗВЯЗКА КОМЕДИИ- все стало на свои места. И в финале комический сюжет перерастает в трагикомический: подлинно трагичен в финале образ Городничего. Трагедию для чиновников предвещает сообщение о прибытии настоящего Ревизора. Но, по мнению Гоголя, новая, серьезная "пьеса" будет уже не играть в театре, а должна свершиться в самой жизни. Финал пьесы остается открытым.

**Крылатые слова и выражения:** Добчинский и Бобчинский; Ляпкин-Тяпкин; Хлестаков; Держиморда; К нам едет ревизор; Инкогнито, с секретным предписанием; Отсюда, хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь; Взятки борзыми щенками; А подать сюда Ляпкина-Тяпкина; Жизнь в эмпиреях: музыка играет, штандарт скачет; Кто первым сказал "э"? ; Петушком, петушком...; Не по чину берешь!; Галантерейное обхождение; Душа моя жаждет просвещения; Столичная штучка; Срывать цветы удовольствия; Выздоровливают как мухи; Чин такой, что еще можно постоять; С Пушкиным на дружеской ноге; Легкость в мыслях необыкновенная; Александр Македонский, конечно, герой, но зачем же стулья ломать?; Арбуз - в семьсот рублей арбуз; Курьеры, курьеры, курьеры - тридцать пять тысяч курьеров; Лабардан! Лабардан! ; Что ни слово, то Цицерон с языка; Странный случай: в дороге совершенно издержался; Душа Тряпичкин; Отца родного не пощадит для словца; Именины и на Антона, и на Онуфрия; Унтер-офицерская вдова сама себя высекла; Такое амбре!; Свинья в ермолке; Свиные рыла вместо лиц; Бумагомараки, шелкоперы, либералы проклятые; Чему смеетесь? - Над собою смеетесь!; Немая сцена<sup>28</sup>.

### **Контрольные вопросы к третьему модулю - «Драма как род литературы»**

1. Особенности драмы как рода литературы.
2. Автор в драматическом тексте - роль ремарки в драме (на примере «Ревизора» Н.В. Гоголя).
3. Анализ списка действующих лиц (на примере «Ревизора» Н.В. Гоголя).
4. Смысл названия пьесы (на примере «Ревизора» Н.В. Гоголя).
5. Эпиграф к пьесе и его интерпретация (на примере «Ревизора» Н.В. Гоголя).
6. Образы чиновников - собирательные образы чиновничьей России в «Ревизоре». Современное звучание пьесы Гоголя.
7. Образ Хлестакова и его психологическое содержание. Феномен хлестаковщины.
8. Психологический конфликт пьесы «Ревизор».
9. Завязка пьесы «Ревизор» и немая сцена как гениальные начало и финал произведения в мировой драматургии.

### **Контрольная работа по итогам изучения дисциплины «Литература с основами литературоведения».**

Контрольная работа представляет собой анализ литературного произведения: рассказа И.А. Бунина «Легкое дыхание» (1 вариант, номер зачетной книжки оканчивается на нечетную цифру), рассказа А.П. Платонова «Возвращение» (2-й вари-

ант, номер зачетной книжки оканчивается на четную цифру). Особое внимание необходимо обратить на психологический анализ текста произведения. Предлагаемый план анализа является примерным руководством к действию.

### АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА (примерная схема)

1. Первое впечатление от произведения, внутренняя реакция на него. Внимательное неоднократное чтение произведения, выделение в нем ключевых, эстетически значимых слов, фраз, художественных деталей, мотивов и т.д., с тем чтобы в дальнейшем дать им литературоведческую интерпретацию.

2. Время, история создания произведения (реально-биографический, историко-литературный комментарий). Характеристика сюжета (оригинальный или заимствованный, если заимствованный, то новизна интерпретации сюжета данным автором). Авторский замысел (если есть о нем сведения).

3. Тема (темы), проблематика произведения.

4. Жанр, жанровое своеобразие произведения.

5. Анализ *рамочных элементов* произведения (*имя или псевдоним автора, заглавие как эквивалент текста, подзаголовок, посвящение, эпиграф(ы), предисловие, вступление, введение, пролог, авторские примечания, авторское послесловие, названия глав; в драме – список действующих лиц, авторские ремарки*).

6. Основные художественные *словесные образы, мотивы, символы* произведения как эстетически организованная система, их внутренняя связь и взаимодействие (принцип корреляции, «семантического заражения»).

7. Ключевые *эпизоды*, их семантика, роль в тексте, связь с художественным целым произведения.

8. Центральные и второстепенные *персонажи* произведения, их место в образной системе (характер деятельности каждого персонажа и его жизненные устремления; особенности внутренних переживаний; связь имени с характером, судьбой персонажа; какие черты личности героя выявляются с помощью *портрета, интерьера, пейзажа*, с помощью предыстории или биографии, через цепь поступков, через «соседство», столкновения с другими персонажами, в прямой характеристике автора-повествователя, в речевой характеристике (речевом портрете), в отзывах других персонажей).

9. Система *голосов, точек зрения* в произведении (голос автора-повествователя и голоса персонажей). Точка зрения *концептированного автора* как выражение идейно-художественного содержания произведения.

10. Сюжетно-композиционный уровень произведения:

- *в прозе*: сюжетная композиция, основанная на временной последовательности событий (*экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и разрешение конфликта, финал, эпилог; вводные эпизоды, главы, лирические отступления, художественное обрамление*);

- в поэзии: лирическая композиция, основанная на упорядоченном соположении (корреляции) образов и мотивов. *Параллелизм* как основа и исток лирической композиции.

11. Язык художественного произведения:

- ритм, тон повествования;

- лексический уровень (*неологизмы, речевые штампы, просторечные слова, диалектизмы, фразеологизмы, крылатые слова и выражения, архаизмы* и др.).

- языковые средства художественной изобразительности: а) словесные средства художественной изобразительности (*эпитет, сравнение, аллегория; тропы: метафора, символ, метонимия, синекдоха, ирония, гиперболо, литота, олицетворение*); б) фоника, звуковые средства художественной изобразительности (*благозвучие (эвфония), звукоподражание; аллитерация и ассонансы, их семантическая нагрузка; звуковой символизм; анаграмма*); в) синтаксис, поэтические фигуры языка (*антитеза, оксюморон, параллелизм, повторы (анафора, стык, эпифора), риторический вопрос, обращение, восклицание; умолчание; инверсия*).

12. Интертекстуальный уровень: художественное произведение в его взаимосвязях с другими произведениями отечественной и мировой литературы (если есть основания для сближения и сопоставления).

13. Художественное произведение в оценках критики.

14. Подготовить текст или его фрагмент для выразительного чтения (поставить логические ударения, определить место паузы, тон, ритм, темп, интонацию, силу голоса и т.п.).

## **ТЕСТЫ ПО КУРСУ «ЛИТЕРАТУРА С ОСНОВАМИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ»**

**В каком жанре написана пьеса «Ревизор»?**

Трагедия

Комедия

Драма

**Сколько действий в пьесе «Ревизор»?**

Два

Три

Четыре

Пять

**Кому из чиновников в «Ревизоре» советует городничий убрать гусей из приемной?**

Смотрителю училищ

Судье

Почтмейстеру

Попечителю богоугодных заведений

**Кем являются Петр Иванович Добчинский и Петр Иванович Бобчинский?**

Городскими помещиками

Отставными чиновниками

Полицейскими

Купцами

**Как звали слугу Хлестакова?**

Абрам

Ванька

Осип

Иван

**Кто является главным героем комедии «Ревизор»?**

Хлестаков

Городничий

Ревизор

Земляника

**Почему в начале встречи Хлестакова с городничим, первый разговаривает с ним грозным голосом?**

Из-за того, что он ревизор

Из-за страха

Из-за скверного характера

Из-за того, что его разбудили

Из-за того, что он был голоден

**Чем брал взятки судья Ляпкин-Тяпкин в «Ревизоре»?**

борзыми щенками

охотничьими ружьями

деньгами

**Какие литературные произведения в древности принято было не рассказывать, а петь?**

Легенды

Былины

Сказки

Загадки

**Что одиноко белело «в тумане моря» в известном стихотворении Лермонтова?**

Яхта

Чайка

Парус

Айсберг

**Вычеркните лишнее:**

теория литературы  
история литературы  
литературная критика  
роман-эпопея

**Литературная критика это:**

наука  
искусство  
философия

**В состав рамы литературного произведения не входят:**

псевдоним  
заглавие  
сюжет

**Вычеркните лишнее:**

звукоподражание  
аллитерация  
ассонанс  
метафора

**Закончите строку:**

*Еще пуще старуха бранится:  
"Дурачина ты, простофиля!  
Выпросил, дурачина, ...*

- *прялку!*  
- *корыто!*  
- *шубу!*

**Закончите строку из басни И.А. Крылова «Пустынник и медведь»:**

*И, у друга на лбу подкарауля муху,  
Что силы есть – хватъ друга камнем ...*

- *в ухо!*  
- в лоб!  
- *в нос!*

**Слова «сладкий голос» являются:**

- метафорой  
- *метонимией (синекдохой)*

- олицетворением

**В стихотворении Б. Заходера «Мордочка, хвост и четыре ноги».**

*Едва мы чуть-чуть обогнали мартышку,  
К высотам прогресса направив шаги, -  
За нами сейчас же помчались вприпрыжку  
**Мордочка, хвост и четыре ноги.***

последняя строка является:

- метафорой
- метонимией (синекдохой)
- олицетворением

**Вычеркните лишнее:**

- сказка
- эпопея
- роман
- элегия

**Верно ли утверждение:**

прямая форма психологического изображения - это психологический анализ «извне», выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики?

- да
- нет

**Вычеркните лишнее: для лирического героя поэзии М.Ю. Лермонтова характерны:**

- одиночество
- предчувствие ранней гибели
- предчувствие скорой свадьбы.

**Вольным ямбом в русской литературе написаны:**

- басни
- оды
- любовные послания

**«Сказка о попе и о работнике его Балде» А.С. Пушкина написана**

- раёшным стихом
- белым стихом

**В подчеркнутых словах в стихотворении М.Ю. Лермонтова**

*Прощай, немытая Россия,  
Страна рабов, страна госпо́д,*



*И вы, мундиры голубые,  
И ты, им преданный наро́д.*

рифма:

- мужская

- женская

**Для драмы характерно:**

- действие

- движение чувства

- вставные новеллы

**Для лирики характерно:**

- действие

- движение чувств, эмоций

- пространственные описания

**Вычеркните лишнее:**

- трагедия

- водевиль

- рассказ

**Городничего в «Ревизоре» звали:**

- Антон Антонович Сквозник-Дмухановский

- Лука Лукич Хлопов

- Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин

### Рекомендуемая литература

Введение в литературоведение. Хрестоматия / Под ред. П.А. Николаева.  
[1979] 3-е изд. М., 1997.

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

*Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

*Гинзбург Л.Я.* О лирике. 2-е изд. – Л., 1974.

*Квятковский А. П.* Школьный поэтический словарь. 2-е изд. Ред.-кон-  
сультант И.Б. Роднянская; ред.-библиограф А.И. Фрумкина. М., 1998.

*Крючков В.П.* Еретики в литературе. – Саратов, 2003.

*Крючков В.П.* Задания для самостоятельной работы студентов по курсу  
«Литература с основами литературоведения» (Русская литература XX века). – Са-  
ратов, 2008.

*Крючков В.П.* Русская поэзия XX века. – Саратов, 2002.

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

*Магомедова Д.М.* . Филологический анализ лирического стихотворения: Учеб. пособие для студентов филол. факультетов высш учеб. заведений. – М., 2004.

*Прозоров В.В.* «Ревизор» Гоголя, комедия в пяти действиях.- Саратов, 1996.  
Современный словарь-справочник по литературе / Сост. и науч. ред. С.И. Кормилов. М., 1999.

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского