

Т.Д.Белова

Теория литературы

Учебное пособие

Саратов - 2013

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

Т.Д.Белова

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебное пособие

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

Саратов – 2013

УДК 82.09 (076.5)

ББК 83

Б 43

Т.Д. Белова

Теория литературы: Учебное пособие. 3-е изд., переработанное и дополненное. – Саратов: ИЦ «Наука», 2013. - 67 с.

ISBN 978-5-9999-1646-4

Настоящее учебное пособие разработано с учетом опыта преподавания и специфики вузовской подготовки будущих учителей словесности, в соответствии с требованиями современного литературного образования, дополнено приложениями теоретического аспекта, посвященными жанрово-родовому прочтению литературного произведения..

Для студентов-филологов, бакалавров и начинающих учителей литературы.

Рекомендуют к печати:

Кафедра литературы и методики её преподавания
Института филологии и журналистики Саратовского государственного
университета имени Н.Г.Чернышевского

Доктор филологических наук, профессор Л.В.Полякова

УДК 82.09 (076.5)

ББК 83

ISBN 978-5-9999-1646-4

© Белова Т.Д., 2013

Введение

Теория литературы, как фундаментальная наука, призвана максимально широко обобщать закономерности литературной жизни, объяснять творчество писателей, выявляя их индивидуальные особенности, вырабатывая навыки восприятия литературного произведения как явления искусства. Центральное звено теории литературы – общая поэтика, т.е. учение о литературном произведении, его составе, структуре и функциях, о родах и жанрах литературы (В.Е.Хализев). К сожалению, проблема научного анализа литературного произведения всё ещё не стала центральной ни в академической¹, ни в вузовской филологической практике, ни тем более - в опыте школьного преподавания литературы. Возникли так и не преодоленные разночтения и в понимании терминов «анализ» и «интерпретация», «текст» и «произведение». Как справедливо заметил в своё время Ю.М.Лотман, «следует решительно отказаться от представления о том, что ТЕКСТ и ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ – одно и то же. Текст – один из компонентов художественного произведения, крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно. Но художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений»². Однако последователи Р.Барта, активно внедрявшего термин *ТЕКСТ* как некое «поле методологических операций»³, уже несколько десятилетий пытаются полностью подменить понятие «произведение» понятием «текст». И это – литературоведческая проблема, которую филологическая наука не может обходить молчанием, надо определить свою позицию в этом вопросе.

Курс **теории литературы** (в перечне дисциплин для бакалавров назван «Основы науки о литературе») призван завершить вузовскую филологическую подготовку будущих учителей словесности, углубить и закрепить навыки литературоведческого (целостного) анализа художественных **произведений**. Одна из основных задач курса – выработать в сознании студентов систему чётких представлений об основных этапах развития науки о литературе в её эволюционном развитии, о специфике художественного творчества, его образной природе, о жанровых формах, типах творчества (методах), литературных стилях, о литературном процессе в целом. Закрепление литературоведческой грамоты предполагается на семинарских и практических заня-

¹ Академическое литературоведение последнего десятилетия опубликовало отдельно 2-й том в четырехтомной Теории литературы под названием «Произведение» - М.: ИМЛИ РАН, 2011. 376 с. Тем не менее, целостный анализ конкретного произведения, как это некогда предпринимали И.Виноградов, П.Палиевский и др., по-видимому, не предусматривался авторами этого тома, сгруппированных вокруг «поля методологических операций». Драматургическое произведение вообще оказалось за пределами их научного внимания.

² Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста (структура стиха).- Л.,1972. С.24.

³ См.: Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Пер. с франц. – М., 1994. С.415.

тиях, в системе коллоквиумов и контрольных работ, составляющих основу данного учебного пособия.

Как итоговая в филологическом образовании дисциплина, **теория литературы** не исключает необходимости обращения к таким элементам литературоведения, как компоненты художественного содержания и содержательной формы в их взаимосвязи, функциональной роли и их практическом выявлении в произведении. Отсюда акцент на разработку и закрепление представлений о принципах и путях его целостного анализа (идейно-тематического, сюжетно-композиционного, жанрового и т.д.). Эти темы составляют ядро практических занятий по теории литературы. Кроме этого, пособие предусматривает обсуждение вопросов из истории развития науки о литературе античной эпохи (Платон, Аристотель, Гораций, Флакк), отечественного литературоведения XIX в. и проблем современного литературоведения: споры о художественности, литературоведческих дефинициях, их терминологических обозначениях.

Настоящее пособие составлено с учетом существующих программ, практикумов по теории литературы, разработанных учеными Москвы, Саратова и других российских вузов. В немалой степени оно складывалось на основе личного опыта работы со студентами, на основе достижений современной науки о литературе и в соответствии с требованиями современного литературного образования, предусматривающего комплексный теоретико-литературный и историко-литературный подход к художественным произведениям как явлению искусства.

* * *

ПРОБЛЕМЫ (пути и принципы) ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

Целостный анализ, или анализ художественного произведения в единстве содержания и формы, осуществленный под руководством теоретически подготовленного учителя-профессионала, – важнейшее условие повышения читательской культуры учащихся, что, в свою очередь, содействует выполнению первостепенной задачи современного литературного образования: учить мыслящего читателя, способного воспринимать произведения художественной литературы как вида искусства, «схватыванию его смысла», осознанию того, что «душевный строй поэта выражается во всём, вплоть до знаков препинания» (А.Блок). Цель науки о литературе – воспитывать у молодых читателей эстетический вкус, развивать жанровое чувство, умение разбираться в идейно-художественных и нравственных ценностях, вырабатывать потребность в эстетическом осмыслении реальной действительности, исторических эпох, повышать общую культуру и на этих основах формировать свою жизненную позицию.

Проблемы литературоведческого анализа художественных творений в последние десятилетия всё чаще стали привлекать внимание академического и вузовского литературоведения¹, ученых-методистов и практикующих учителей словесности. К сожалению, разрешение этих проблем связано с множеством трудностей. В их ряду – разночтения по таким вопросам, как терминологическая ясность, отсутствие единства мнений о принадлежности отдельных компонентов (сюжета, образа, стиля и др.) к художественному содержанию или к содержательной форме, способы выявления авторского «я» в произведении², соотношения художественного текста и контекста и т.п.

Серьёзной литературоведческой проблемой сегодня является разночтения в области терминологии. С одной стороны, продолжает доминировать упрощённое определение таких терминов, как **тема** – то, о чём говорится в литературном произведении, провоцирующее на пересказ... С другой, – в результате интеграционных явлений с западным литературоведением появились термины, активно используемые в трудах структуралистов, термины иностранного происхождения, требующие дополнительных пояснений (нарратор, имплицитный автор, эксплицитный читатель, рецепция, рецептивная эстетика, дискурс, интенция и т.д.).

Учитывая сложность ситуации, мы исходим из следующих определений основных понятий:

ТЕМА (тематика.) – круг вопросов, жизненных явлений, которые оказались в поле зрения автора и получили своё художественное воплощение в сюжете, в характерах, в образах. **ИДЕЯ** – совокупность, сцепление мыслей автора, которые он стремится донести до читателя всей образной системой, композицией (структурой) произведения в целом. **ПАФОС** – поэтическая душа произведения, чувства, переживания автора, придающие произведению эмоциональное звучание. Пафос, по Гегелю, представляя собой «оправданную в самой себе силу души, существенное содержание разумности и свободной воли», образует «подлинное средоточие, подлинное царство искусства». «В пафосе поэт предстает влюбленным в идею» (В.Г.Белинский).

СЮЖЕТ – совокупность событий и характеров в их взаимосвязи, в динамике, в развитии; по Е.Добину, **сюжет** есть выражение авторской концепции жизни. **ХАРАКТЕР** – тип поведения личности, сложившийся в определенных обстоятельствах внешней или внутренней её жизни. Аристотель определял **характер** как «то, в чём обнаруживается направление воли». Неясность предпочтений или отрицаний, по словам античного мыслителя, свидетельствует об отсутствии характера.

¹ См.: Теория литературы: в 4-х т. Т.II. Произведение. М.: ИМЛИ РАН. 2011. 376 с.

² См.: Смирнова Н.Н. Теория автора как проблема // Литературоведение как проблема. М.: Наследие. 2001. С. 376-392.

Предлагая подобные определения, обращаем внимание на заключенное в них методологическое положение: раскрываемые на практике связи между темой и сюжетом, идеей и композицией служат своеобразным методическим ориентиром в ходе аналитического осмысления литературного произведения. Чтобы выявить полнее тематическое содержание, надо видеть сюжет, сюжетные линии, понять смысл введённых ситуаций, характеров и образов. Уяснению идейного содержания помогает осмысление композиционных особенностей данного произведения, функции образной системы.

Такой же логикой руководствуемся и в определении **ОБРАЗА** - важнейшего компонента содержательной формы, как *обобщенной и вместе с тем индивидуальной картины мира, человека, предмета, явления, созданной автором в процессе наблюдения, отбора и синтеза сходных явлений, наполненной его фантазией, пропущенной через его сердце и выражающей авторскую оценку изображаемого*. Такое определение помогает наглядно проследить процесс рождения художественного образа, его диалектическую природу – синтез формального и содержательного начал в нём.

В определении **КОМПОЗИЦИИ** опираемся на мнение А.Н.Толстого о том, что композиция есть **установление центра зрения, центра зрения художника**, а также на слова П.В.Палиевского: «Композиция – это дисциплинирующая сила и организатор произведения, <...> её цель – расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи». Немало сложностей, разночтений в определении понятия жанр. Предлагаемая формулировка, в значительной степени основана на высказываниях по этому вопросу О.И.Ильина: **ЖАНР** - это исторически сложившаяся и относительно устойчивая композиционно-стилевая структура, обусловленная способом и полнотой раскрытия предмета, местом авторского «я» и эстетической целью¹.

Безусловно, студент в процессе подготовки к практическому занятию соприкоснется и с другими определениями, что не избавляет его от необходимости осмыслить предложенные выше термины и выбрать наиболее оптимальные, приемлемые в каждом конкретном случае, аргументировать свой выбор.

¹ См.: Ильин О.И. Общие свойства художественной литературы. Учебно-методическое пособие по курсу «Введение в литературоведение». Изд-во СГУ. 1972. С.43.

Практические занятия

Занятие 1. ИДЕЙНО - ТЕМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (Рассказ М.А.Шолохова «Родинка»)

(2 часа)

Этот вид анализа знаком студенту с первого курса. Наша цель – углубить представление о богатстве и многослойности тематического содержания произведения. Как правило, в произведении, даже малой формы, подготовленный читатель найдёт ряд тем: тему внешнюю и внутреннюю (лирическую), главную и сопутствующие, второстепенные, а также - мотивы, заявленные на уровне темы, но не требующие полного раскрытия, локально присутствующие в произведениях в самых разных формах (поэтическом слове, образе, ситуации, картине, эпизоде...). Но нередко мотивы обладают «повышенной значимостью», требуют внимания, помогают увидеть многомерность отраженного автором жизненного явления. Будущий учитель словесности должен овладеть навыками осмысления тематического содержания произведения, проследить **сам процесс выявления тематики** путём рассмотрения сюжета, сюжетных линий, функции отдельных изображенных эпизодов, событий, характеров.

Аналогично выявляется и идейный смысл произведения: не одной главной мысли, как нередко это формулируется в словарях и бывает на практике, а **совокупности, сцепления** мыслей автора. Они проявляются в композиции, начиная с первых строк, с первых картин, в субъектной организации текста, в его образной системе, в группировке образов, структурной организации всего художественного материала, в том числе и финальной сцены, а также в тональности, интонационном ключе, важных для понимания совокупности авторских мыслей, его нравственно-этических и эстетических представлений, авторского пафоса.

П л а н.

1. Понятие целостного анализа литературного произведения и полемика по этому вопросу.

2. Художественное содержание и его компоненты (тема, идея, пафос, сюжет, характер, конфликт). Методологическая основа и способы выявления тематики и идейного смысла произведения словесного искусства.

3. Содержательная форма и её компоненты (образ, композиция, жанр, стиль, язык и т.д.). Первоначальные представления об особенностях пообразного, композиционного, жанрового анализа.

4. Тематика рассказа М.А.Шолохова «Родинка» в контексте исторического времени: круг вопросов, жизненных явлений и способы их художественного воплощения в сюжете, в характерах, образах. Тема войны и мира как главная, внутренняя (лирическая) в рассказе и темы сопутствующие.

5. Идеи́ный смысл и его художественная реализация в структуре сказа: смысл первого абзаца, функция интерьера комнаты, эпизода детских воспоминаний Николки Кошевого, пейзажных зарисовок, сцены на мельнице, картины боя и финала сказа.

6. Определите пафос сказа; в чём актуальность его современного прочтения?

Список рекомендуемой литературы

Шолохов М.А. Родинка. Любое издание.

* * *

Теория литературы: В 4 т. Т. II. Произведение.- М.: ИМЛИ РАН. 2011.

Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. - М., 1976 и другие издания.

Гуляев Н.А. Теория литературы. - М., 1985.

Хализев В.Е. Теория литературы. - М., 1999 и последующие издания.

Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л.В.Чернец. - М., 2002, 2006 и др. издания.

* * *

Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре.- Саратов. Изд-во СГУ. 2010.

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

Палиевский П.В. Художественное произведение // Палиевский П.В. Пути реализма. Литература и теория. - М., 1974.

Ревякин А.И. Проблемы изучения и преподавания литературы.- М., 1972. Гл.4.

Бушмин А.С. Об аналитическом рассмотрении художественного произведения // Анализ литературного произведения.- Л., 1976.

Ионин Г.Н. Изучение литературного произведения в школе // Там же.

Явчуновский Я.И. Литературное произведение. Пособие по спецкурсу. - Саратов. 1983.

Словарь литературоведческих терминов. Сост. Л.И.Тимофеев и С.Тураев. Любое издание.

Литературный энциклопедический словарь.- М., 1987.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. - М., 2001.

Для индивидуального задания:

Бунин И.А. Господин из Сан-Франциско. Чистый понедельник. Любое издание.

А.И.Куприн. Гранатовый браслет

М.Горький. Челкаш. Скуки ради. Дело Артамоновых. Любое издание.

Примечание: По данному плану студентам предлагается самостоятельно проанализировать названные произведения и выступить с сообщением на практическом занятии или на коллоквиуме.

Занятие 2. СЮЖЕТНО - КОМПОЗИЦИОННЫЙ АНАЛИЗ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(С.Есенин. «Анна Снегина». М.Булгаков. «Мастер и
Маргарита»)

(2 часа)

Сюжетный анализ в школьной, а порой и вузовской практике нередко сводится к пересказу основных событий, составляющих содержание произведения, к рассмотрению сюжетных элементов: экспозиции, завязки и т.д. Грамотно осуществленный сюжетный анализ предполагает, в первую очередь, определение типа сюжета: конкретно-исторический, заимствованный (блуждающий), сказочный (фантастический), его жанровую природу: сюжет рассказа или сюжет романа, сюжет трагедии или комедии. На этом основании определяем главный предмет действия, круг жизненных явлений, отраженных в изучаемом произведении. От истолкователя требуется умение видеть связь сюжета с темой (тематикой) произведения, с авторской концепцией жизни, а также – смысловую связь характеров и обстоятельств. Важно определить сущность и функцию конфликта в динамике сюжета, особенности его развития и разрешения.

Сюжет непосредственно связан с композицией произведения, но не как её составная часть, как это утверждают некоторые теоретики (Л.И.Тимофеев, В.В.Кожин и др.). Являясь **компонентом содержания**, сюжет, включает в себе и формообразующее начало: сюжетные элементы (экспозицию, завязку, кульминацию, развязку и т.д.). Их расположение является уже «прерогативой» **композиции**, которая, в свою очередь, вбирает в себя целый ряд других внесюжетных элементов и приемов организации повествования (описания, диалоги, интертекстуальные вкрапления и т.п.), группировку образов, разного рода художественные предварения, обрамления, сны, письма и т.д. Рассмотрение композиционных особенностей произведения не самоцель, его назначение – приблизиться к пониманию авторско-

го мировосприятия, мыслей и настроения, которые писатель хотел донести до читателя.

П л а н

1. Понятие о сюжете и фабуле, суть полемики вокруг этих понятий (А.Н.Веселовский, Л.И.Тимофеев, В.В.Кожин, А.И.Ревякин, А.Н.Соколов и др.).

2. Типы сюжетов, их соотношение с другими понятиями: сюжет и тематика, сюжет и конфликты, сюжет и характеры, сюжет и обстоятельства.

3. Тип и своеобразие сюжета поэмы С.А.Есенина «Анна Снегина»: эпическое и лирическое в сюжете поэмы как выражение авторской концепции жизни.

4. Крестьянство в поэме: характеры крестьян и обстоятельства, способы их раскрытия; идейный смысл противопоставления радовцев и криушан, образ возницы и Прона Оглоблина; смысл сюжетной линии Прона и его брата Лабути, мельника и его жены.

5. Лирический герой и Анна Снегина, их характеры, индивидуальное и общее в их судьбе. Смысл этой сюжетной линии и воплощенной в ней жизненной концепции.

6. Понятие композиции, её составных элементов, функция композиции в произведении.

7. Композиционные особенности поэмы «Анна Снегина»:

а) субъектная организация текста и образная система поэмы, как воплощение жизненного многоголосия и идейного смысла поэмы; место образа лирического героя, масштабность его жизненной философии;

б) время историческое и время художественное, художественное пространство в поэме в их образном воплощении и эпическом звучании. Функция монологом возницы? Конкретно-исторический и нравственно-психологический смысл его рассказа;

в) композиционная роль пейзажа, идейный смысл писем, повтора в концовке 1-й главы и финале поэмы.

8. Определите пафос поэмы С.А.Есенина в её историческом и современном понимании.

Для индивидуального сообщения:

Сюжетно-композиционный анализ романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» как разновидность целостного анализа (доклады студентов).

Список рекомендуемой литературы

Есенин С.А. Анна Снегина. Любое издание.
Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Любое издание.

* * *

- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С.300-306.
Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в теоретическом освещении.- М., 1964. Т.2.
О.А.Овчаренко. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: в 4 т. Т.П. Произведение.- М., 2011. С.183-198.
Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1976. Ч.П. Гл.3.
Успенский Б. Поэтика композиции.- М., 1970.
Гуляев Н.А. Теория литературы. - М., 1985. Гл.3.
Хализев В.Е. Теория литературы. - М., 1999. С.206-225, 262-285.
Ревякин А.И. Проблемы изучения и преподавания литературы. Ч.1. Гл.5-6.
Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: В 3 т. М., 1962. Т.1.
Захаров В.Н. О сюжете и фабуле литературного произведения // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984.
Маймин Е.А., Слина Э.В. Теория и практика литературного анализа. М., 1984.
Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. М., 2001.
Словарь литературоведческих терминов. М., 1974 и др. издания.

Занятие 3. ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ ЭПИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (Рассказы В.М.Шукшина «Волки», «Горе», повесть М.А.Булгакова «Собачье сердце»).

(2 часа)

«Литература не существует вне жанров» (Ю.В.Стенник). Между тем методика, принципы жанрового анализа литературного произведения одни из наименее разработанных в нашем литературоведении. Этой проблеме посвящено несколько занятий. В процессе подготовки необходимо закрепить сведения о поэтических родах и жанрах, о специфике рассмотрения произведения в аспекте его жанровой формы с тем, чтобы по возможности полно увидеть заключенное в ней содержание. Следует помнить о том, что автор сознательно избирает тот или иной жанр, адресуясь к жанровому чувству читателя, к его умению воспринимать художественное произведение как явление

искусства, отражающее жизнь с определенной стороны, в определенной мере полноты и в преобладающем эстетическом, эмоциональном освещении. От студента требуется отчетливое представление о жанровой природе изучаемого произведения, о возможностях того или иного жанра малой, средней или большой формы, умение соотнести данную жанровую форму с предметом художественного исследования (степенью важности и полноты его раскрытия), местом авторского «я» и авторской эстетической целью.

П л а н

1. Эпические жанры и специфика их анализа (событийная канва, характеры и обстоятельства, конфликты, роль повествования, описания, диалогов, субъектная организация текста, место авторского «я» и т.п.).

2. Рассказ и его жанровые признаки (способ и полнота раскрытия характера героя, роль эпизода, художественной детали, время в рассказе). Новелла и её отличительные признаки.

3. Жанровые признаки рассказа В.Шукшина «Волки»:

а) какие явления жизни отражены в рассказе, как организовано повествование в нём? Сравните с рассказом «Горе», чем отличается его субъектная организация?

б) Какой эпизод составил основу сюжета, его роль в раскрытии характера Наума Кречетова и Ивана Дегтярева, их нравственно-этического облика.

в) Организация времени и роль художественной, психологической детали в рассказе.

4. Охарактеризуйте возможности рассказа, докажите, что в небольшом по объёму произведении талантливый писатель может сказать о многом, вложить большое содержание.

* * *

5. Повесть как средняя форма эпического рода и её жанровые признаки (субъектная организация текста, сосредоточенность на раскрытии духовной эволюции героя, доминанта в системе сюжетных линий, «единство восприятия изображаемых событий»). Понятие ПОВЕСТЬ как литературоведческая проблема. В.Г.Белинский о повести.

6. Организация повествования, время, события и характеры в повести М.Булгакова «Собачье сердце».

7. Сюжетообразующая роль образов Шарика и профессора Преображенского, их нравственно-этический и социально-философский смысл.

Список рекомендуемой литературы

Кроме названных учебных пособий по Теории литературы, рекомендуется использовать:

1. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды; О русской повести и повестях г. Гоголя. Любое издание.

2. Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.

3. Кузьмичев И.К. Введение в общее литературоведение XXI века. Н.Новгород. 2001. Гл.8, 9, 10.

4. Тамарченко Н.Д. Проблема рода и жанра в поэтике Гегеля // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН. 2003.

5. Тамарченко Н.Д. Эпика. Там же.

6. Михайлов А.В. Новелла. Там же.

7. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН. 2009.

* * *

8. Синенко В.С. Русская повесть 40-х – 50-х годов. Уфа. 1970.

9. Наполова Т.Т. Творчество писателя-реалиста и вопросы его изучения. Саратов. 1970. Гл.1.

10. Русская повесть XIX века. Сб. статей. Л., 1973.

11. Утехин Н.П. Основные типы эпической прозы и проблема жанра повести. К постановке проблемы // Русская литература. 1973. № 4.

12. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.

13. Шубин Э.А. Современный русский рассказ. Л., 1974; Макина М.А. Русский советский рассказ. Вопросы развития жанра. М., 1975; Сахаров В.С. Власть канона: Заметки о рассказе // Наш современник. 1977. № 1; Новиков Вл. Ощущение жанра: Роль рассказа в развитии современной прозы // Новый мир. 1987. № 3; Огнев А.В. Современный русский рассказ (50-80-е годы). Учебное пособие. Семинарий. Калинин 1986; Лейдерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом // Новый мир. 1991. №7 и другие.

14. Тамарченко Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М. ИМЛИ РАН. 2003. С.81-98.

* * *

Шукшин В.М. Волки. Горе. Любое издание.

Булгаков М.А. Собачье сердце. Любое издание.

Занятие 4. СПЕЦИФИКА АНАЛИЗА ЛИРИЧЕСКОГО
СТИХОТВОРЕНИЯ (А.Блок. Россия. О доблестях, о подвигах,
о славе... Н.Рубцов. Березы. Привет, Россия!).

(2 часа)

Анализ лирического стихотворения – один из специфических, требующих от читателя и истолкователя особенно тонкого, деликатного подхода к художественному тексту. Вместе с тем это один из плодотворнейших путей воспитания духовного мира человека, развития его эстетических представлений об окружающем мире, о культуре чувств. «Самый субъективный род литературы, лирика <...> устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей» (Л.Я.Гинзбург). Готовясь к анализу стихотворного произведения, необходимо помнить о том, что ЛИРИКА – поэтический род, основу которого составляют чувства, настроения, переживания автора, вызванные определенными явлениями внешней и внутренней, духовной жизни. Следует учитывать также и то, что эти переживания выражены с помощью особой ритмически организованной речи, в предельно сжатой форме, где каждое слово не только экспрессивно, но и ассоциативно, способно вызывать развернутые картины.

В практике анализа стихотворений до сих пор наблюдаются разные подходы, что, по-видимому, неизбежно в силу ряда причин, тем не менее, назрела потребность выработки наиболее близкого к общепринятому алгоритма литературоведческого анализа лирического произведения. Следует учитывать специфику образной системы в лирике. Необходимо различать **образы лирического переживания (объекты)** и **образ лирического героя (субъект переживания)**. Важно осознавать смысл и функцию изобразительно-выразительных средств поэтического языка, особенности композиции, роль первого стиха (как правило, он является ключом к разгадке основной темы стихотворения), фигур поэтического синтаксиса, повторов, антитезы, кольцевой композиции (если такая имеется) в общей структуре стихотворения, выражающего не только определенные чувства, но и мысли поэта о мире и человеке.

П л а н

1. Лирика как поэтический род, её предмет и специфика (в историческом освещении), её жанровые формы: традиционно-классический и тематический принципы деления лирики на жанры.
2. Специфика анализа стихотворного произведения:
 - а) выявление основного мотива, гаммы чувств и настроения, выраженных в стихотворении, чем они вызваны; определение тематики и жанровой формы;

б) образная система как средство раскрытия тематики, а также - выражения авторских мыслей и чувств: образы лирического переживания (предметные, абстрактные), изобразительно-выразительные средства поэтического языка, их роль в создании и оценке образов;

в) композиция стихотворения как средство раскрытия его идейного смысла: основной композиционный приём, роль повторов, антитезы, первой стихотворной строки; наблюдается ли явление кольцевой композиции? С какой целью она использована?

г) лирический герой, способы выявления его нравственного облика, эстетического идеала (непосредственная и опосредованная характеристика); общее и индивидуальное в его мировосприятии, его воспитательный потенциал.

3. Анализ стихотворения А.Блока «О доблестях, о подвигах, о славе...»:

а) какими чувствами и настроением проникнуто это стихотворение?

б) роль первой строки и первого четверостишия в определении лейтмотива и жанровой формы стихотворения, открывающего цикл «Возмездие»;

в) тематика и способы её воплощения в образной системе стихотворения; образы лирического переживания и образ лирического героя, нравственно-этическое, гражданское и философское в его облике;

г) композиция как средство выражения идейного смысла стихотворения и нравственного кредо, мироощущения поэта (роль антитезы, аллитераций, повторов, ритма).

* * *

Анализ стихотворений Н.Рубцова «Берёзы», «Привет, Россия!» проводится по такому же плану. Необходимо обратить внимание на гамму чувств и преобладающее настроение лирического героя, на способы поэтизации малой родины, ассоциируемой с неброской красотой русской берёзы, низким домом «с крапивой под оконцем», с горницей, освещенной лучами заходящего солнца, избой «в лазурном поле» и т.д. В композиции стихотворения присутствует антитеза, но она выражается по-рубцовски мягко, деликатно. Как и в стихотворении А.Блока, лирический герой Н.Рубцова привлекает своей душевной красотой, внутренней силой, благородством, но это, несомненно, другая индивидуальность. В чем отличие образа лирического героя в стихотворениях А.Блока и Н.Рубцова?

Список рекомендуемой литературы

- Платон. Государство.
- Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья 5; Стихотворения М.Лермонтова. Любое издание.
- Бройтман С.Н. Лирика в историческом освещении // Теория литературы. Т.Ш. М., 2003.
- Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. Гл. Композиция лирического стихотворения.
- Гаспаров М.Л. Гораций, или Золото середины // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.
- Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974 и другие издания.
- Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы: В 3 т. М., 1964. Т.3.
- Бельская Л. «Алгебра гармонии» или анализ поэзии и поэзия анализа // Литературная учеба. 1987. №2.
- Исакова И.Н. О субъектной организации и системе персонажей в лирике // Филологические науки. 2003. №1. С.27-36.
- Калачева С.В. Принципы анализа лирического произведения // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984.
- Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М., 2004.
- Македонов А.В. Анализ лирического стихотворения // Анализ литературного произведения. Л., 1976.
- Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1979. С.118 (о лирическом герое).
- Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С.308-316.
- Медведев В.П. Изучение лирики в школе. М., 1985.
- Лазарева В.А. Принципы и технология литературного образования школьников. Статья вторая // Литература в школе. 1996. № 2
- Роднянская И. Лирический герой // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С.453.
- * * *
- Блок А.А. О доблестях, о подвигах, о славе... Любое издание.
- Рубцов Н.М. Подорожники. М., 1975 и другие издания.

Занятие 5. **ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ.** (М.Горький. Егор Булычов.
М.Булгаков. Дни Турбиных. Л.Леонов. Золотая карета).

(2 часа)

Драма – «самая трудная форма литературы» (М.Горький). Она требует от истолкователя необходимости строгого учёта её специфических особенностей в организации сценического действия, которое зависит от предмета (высокого, героического – в трагедии, низкого, порочного – в комедии), развивается стремительно, при высокой степени напряжения либо вращается по кругу вследствие алогизма и бесперспективности изображенных явлений, что свойственно комедии. Говоря словами И.В.Гёте, драматург подчинен «закону развивающегося действия». Развитие действия в драме во многом обусловлено конфликтом характеров, ситуаций. Осмысление сущности конфликта позволяет определить жанровую форму драмы. Следует помнить и о жанровой природе драматургического образа, главным средством создания которого является речь, свою роль выполняют также интонация, жесты, реакция на реплики партнеров. При этом сказанное персонажем далеко не всегда раскрывает истинный смысл того, о чем он думает. Чаще всего это наблюдается в психологической драме («На дне», «Золотая карета») либо в комедии («Ревизор»). Сложность трактовки пьесы объясняется в немалой мере завуалированностью авторской позиции. Авторское «я», тем не менее, присутствует в драме, и от читателя, истолкователя, от его литературоведческой грамотности зависит адекватность, верность её прочтения. Оценивая сценические постановки пьесы, необходимо учитывать меру и глубину постижения актерами и режиссером её основных содержательных, жанровых, стилевых особенностей.

П л а н

1. Драма как поэтический род в историческом освещении, её жанровые формы. Предмет и специфика сценического действия в драме, своеобразие конфликта и его роль в обозначении жанровой формы; средства раскрытия драматургического характера и выявления авторского «я».

2. Жанровая природа пьесы М.Горького «Егор Булычов и другие»:

а) проблематика, сюжет, предмет действия (Какие явления исторической действительности отражены в пьесе? Что нарушило привычное течение жизни в доме Булычовых?);

б) сущность конфликта (социально-политический, семейно-бытовой, нравственный, психологический и др.), формы их проявления в пьесе);

в) образ Егора Булычова (социально-нравственный и общественно-политический облик героя, его место среди «других»; приемы и средства раскрытия характера и драмы Булычова);

г) авторское «Я» в драме и способы его проявления (оценочное восприятие действующих лиц, диалоги, ремарки, развитие сюжета, роль сцен, в том числе и финальной сцены).

3. Творческая история и жанровый анализ драмы М.Булгакова «Дни Турбины», её отличие от романа «Белая гвардия».

а) сюжетная основа и проблематика драмы, героическое и лирическое в развитии её действия, сущность конфликта, роль интерьера;

б) образная система драмы: Турбины и их окружение, внесценические персонажи как исторические реалии; время историческое и время художественное в драме, роль финальной сцены.

4. Символика образов и философский смысл конфликта в драме Л.Леонова «Золотая карета» (письменный ответ студентов).

Список рекомендуемой литературы

Аристотель. Поэтика. Любое издание.

Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983.

Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Т.3. М., 1964.

Карягин А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.

Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972.

Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: изд-во МГУ. 1986.

Бялик Б.А. Горький-драматург. Изд.2-е. М., 1977.

Белова Т.Д. Драматургия М.Горького 1900-х годов. Проблемы жанрового анализа. Саратов. 2000.

Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.

Козлова С. Драма Л.Леонова «Золотая карета» //Русская литература. 1986.№4.

* * *

М.Горький. Егор Булычов и другие // Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. М., 1973. Т.19.

Булгаков М.А. Дни Турбиных. Собр. соч.: В 5 т. Т.3.

Леонов Л. Золотая карета. Ред.1946 – 1953 гг. Любое издание.

Занятие 6. АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В АСПЕКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА
(М.Ю.Лермонтов. Мцыри. Н.В.Гоголь. Шинель).

(2 часа)

Художественный (творческий) метод как идейно-эстетическая общность познания и образного отражения действительности, свойственная большой группе писателей определенного исторического времени, проявленная в их творческой практике, вне национальных границ и получившая своё теоретическое обоснование, основан прежде всего на понимании и отношении художника к жизненным явлениям своего времени, на его стремлении и умении воспроизвести действительность в соответствии со своим мировоззрением, художественным мышлением и эстетическим идеалом. Анализ произведения в аспекте творческого метода возможен лишь при четком представлении об основных типологических чертах того или иного типа творчества. Необходимо вспомнить об отличительных признаках романтизма, основанного на философии неприятия реальной действительности и субъективных представлениях автора об идеальном мире, об исключительной личности нормативного героя, богатство внутреннего мира которого раскрывается в исключительных обстоятельствах. В ряду типологических признаков романтизма - отношение автора к герою как рупору своих идей, культ природы как мира гармонического в противовес дисгармоническому человеческому обществу. В поэтике романтизма важную роль выполняет гиперболизация, активно используются такие фигуры поэтического синтаксиса, как инверсия, риторические вопросы, восклицания, обращения и т.д. Аналогично характеризуется и реализм, его тяготение к аналитическому осмыслению конкретно-исторической действительности, объективная манера письма, раскрытие «типических характеров в типических обстоятельствах», исследование «диалектики души» героя, многообразных связей его со средой, установление определенной дистанции между автором и героем, устранение культового отношения к природе и т.п.

П л а н

1. Исторические предпосылки возникновения романтизма в России и его отличительные признаки.
2. «Мцыри» М.Ю. Лермонтова как романтическая поэма переходного периода в истории русской литературы:
 - а) романтическое начало в сюжете поэмы и в её композиции, художественное пространство и художественное время;

б) поэтика образа Мцыри, черты исключительной личности в нём, роль исповедального начала;

в) мир природы в поэме (флора и фауна), отношение к ней героя;

г) почему Мцыри не смог пройти в «родимую страну»? Проявлены ли в поэме признаки реализма?

3. «Шинель» Н.В.Гоголя как реалистическая повесть (полемика по этому вопросу):

а) реалистическое начало в сюжете повести (место действия, социальный мир петербургской повести, картины быта бедных людей и более состоятельного чиновничества, образ Петербурга при дневном и вечернем освещении);

б) приемы типизации образов Акакия Акакиевича Башмачкина и портного Петровича. Функция образа шинели. Смысл фантастического финала;

в) автор и герой в повести о «маленьком человеке», развитие пушкинских традиций и новаторство гоголевского реализма.

Список рекомендуемой литературы

Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т.4. М., 1954.

Гуляев Н.А. Теория литературы. М., 1985. С. 174-184, 210-230.

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

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.-Л., 1959

Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

Купреянова Е.Н. Что такое романтизм и что такое реализм? // Русская литература. 1974. № 4.

Маймин Е.А. О русском романтизме. М., 1975.

Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.

Петров С.М. Основные вопросы теории реализма. М., 1975.

Сквозников В.Д. Творческий метод и образ // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. М., 1962.

Теория литературы. Т.IV. Литературный процесс. М., 2001. С.219-232.

Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961.

* * *

Лермонтов М.Ю. Мцыри. Любое издание.

Гоголь Н.В. Шинель. Любое издание.

Занятие 8. СТИЛЕВОЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ (А.Платонов. Котлован. Фро).

(2 часа)

Рассмотрение литературы и её эволюции в аспекте стиля имеет богатую традицию (В.Е.Хализев). Понятие **художественного стиля** разрабатывалось многими теоретиками европейской (И.Винкельман, Гёте, Гегель и др.) и отечественной литературоведческой мысли (В.Г.Белинский, А.Н.Веселовский, А.Н.Соколов, Г.Н.Поспелов, М.Б.Храпченко, П.В.Палиевский и др.). Между тем понятие стиля вызывает разноречивые толкования. Одни ученые относят стиль к компонентам содержательной формы, рассматривая его как «единство основных идейно-художественных особенностей (идеи, темы, характеры, сюжеты, язык), обнаруживающееся на протяжении всей творческой работы писателя» (Л.И.Тимофеев). Другие склонны видеть в стиле важное содержательное начало, связанное с проявлением авторского «я». По мнению М.Б. Храпченко, в стиле зримо раскрывается личность писателя. В творчестве художников яркой индивидуальности наблюдается несколько стилей. Понятие стиля принято рассматривать в узком (на уровне особенностей языка, поэтического синтаксиса) и в широком смысле, охватывающем идейно-художественное своеобразие литературных произведений писателя (излюбленные темы, сюжеты, жанры, отчетливо видимые элементы композиции, тональность и т.п.). Ярким проявлением индивидуального стиля писателя является, как это было замечено В.Г.Белинским, интонационный строй произведения, его тональность.

По словам Гёте, «стиль покоится на глубочайших твердынях познания, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых и осязаемых образах». Это важное методологическое положение подтверждает высказанную рядом теоретиков мысль о неразрывной связи СТИЛЯ и МЕТОДА. Отталкиваясь от формулировки П.В.Палиевского: «Стиль – это художественный метод, проступивший наружу в конкретном индивидуальном проявлении», - рекомендуем начать стилевой анализ произведения с определения типа творчества, в рамках которого отражена действительность, воссозданы образы, иными словами – обозначить стиль романтический, реалистический или классицистический и т.д., доказать или исключить наличие смешения стилей, определить доминанту одного из них.

П л а н:

1. Понятие художественного стиля, полемика по этому вопросу.
2. Соотношение между стилем и методом; типологические признаки стиля романтического и реалистического. Другие типы художественных стилей.
3. Особенности стиля горьковской прозы, его эволюция от романтизма к реализму.
4. Особенности стиля платоновской прозы. Стиль повести А.Платонова «Котлован»: а) символика названия, смысл понятия «котлованность»; специфика языковой стихии в повести; согласны ли вы с утверждением, что слово Платонова никогда не будет разгадано до конца?
 - б) сюжет повести как совокупность событий и характеров в их динамике и как выражение авторской концепции жизни; образная система повести и место Вощева в ней; как понять «потусторонность платоновских героев, их неузнаваемость и узнаваемость себя в них»?
 - в) символика образов (образ котлована, единого общепролетарского дома, деревенских гробов, девочки и др.);
 - г) стилевое решение темы коллективизации в повести. Сравните с романом М.А.Шолохова «Поднятая целина»;
 - д) стилевое своеобразие рассказа А.Платонова «Фро»: особенности раскрытия психологии героев, глубины их чувств, переживаний; героическое и комическое в рассказе; способы выражения образа времени.

Список рекомендуемой литературы

- Гете И.-В. Простое подражание природе, манера, стиль // Гете. Об искусстве. М., 1975.
- Гегель Г.В. Эстетика: В 4 т. Т.1. С.302-309.
- Михайлов А.В. Методы и стили. М., 2008.
- Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968.
- Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и его развитие. М., 1975. Гл.3.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. Под ред. П.А.Николаева. М., 1988. С. 376-388.
- Купреянова Е.Н. Что такое романтизм и что такое реализм? // Русская литература. 1974. № 4. С.109-120.
- Крючков В.П. Вощев и его поиски вещества существования: о символике имени главного героя повести А.Платонова «Котлован» // Литература в школе. 1998. № 6.

Мякшева О.В. Языковые средства, формирующие пространство, их роль в художественной организации текста // Русская литературная классика XX века: В.Набоков, А.Платонов, Л.Леонов. Саратов. 2000.

Эйдинова В.В. Принципы стилового анализа литературного произведения (на материале рассказов М.Шолохова и А.Платонова) // Принципы анализа литературного произведения. Изд-во МГУ. 1984.

* * *

М.Горький. Старуха Изергиль. Супруги Орловы. Любое издание.

Платонов А. Фро. Котлован. Публикация, подготовка текста и примечания М.А.Платоновой. Вступительное слово С.Залыгина // Новый мир. 1987. № 6 и другие издания.

Занятие 9.

ПРОБЛЕМЫ ТИПИЧЕСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.

(Типические характеры и типические обстоятельства
в поэме Н.В.Гоголя «Мертвые души»)

Важность осмысления специфики художественной типизации обусловлена необходимостью историко-функционального изучения литературных явлений, осознанным подходом к художественной литературе как своеобразному «учебнику жизни», носителю важной информации об историческом прошлом и настоящем в их существенных проявлениях, в индивидуальных картинах и образах, заключающих в себе характерное, общее, свойственное определенному кругу лиц, повторяющихся или зарождающихся жизненных ситуаций. Раскройте смысл выражения В.Г.Белинского: «тип есть знакомый незнакомец». Соотнесите понятия: образ-характер-тип, типические характеры и типические обстоятельства в их взаимосвязи, в различных формах художественного воплощения. На примере отдельных глав поэмы «Мертвые души» закрепите понятие о формах типизации в реализме.

П л а н

1. Типизация как основной закон искусства и важнейшее условие художественности. Проблемы типического в жизни и литературе. Суть понятия «вечный тип».

2. Формы типизации в реализме: художественный тип и прототип, тип и характер, роль преувеличения, фантазии в процессе создания художественного типа; формы сатирической типизации.

3. Типические обстоятельства, типическое в сюжете поэмы «Мертвые души».

4. Общее и индивидуальное в облике, в характере Чичикова, Манилова, Ноздрева (общечеловеческое и социальное в типах этих персонажей); приёмы создания образа и раскрытия существенного в их характерах.

8. «Вечные типы» в мировой художественной литературе (дискуссия).

Список рекомендуемой литературы

- Аристотель. Поэтика. Любое издание.
Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя. Любое издание.
Гуляев Н.А. Теория литературы. М., 1985. С.70-75.
Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1976. Гл.1.
Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С.35-41.
Петров С.М. Основные вопросы теории реализма. М., 1975.
Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981.
Беленький Г.И. Теория литературы в средней школе. М., 1976.
Тимофеев Л.И. и Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974 и др. издания.
Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Занятие 10. КОЛЛОКВИУМ на тему: ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ АНТИЧНОЙ ЭПОХИ (от Платона до Горация Флакка).

Цель коллоквиума – закрепить основные положения теоретической мысли античной эпохи о специфике художественного творчества, его роли в нравственно-эстетическом воспитании личности, о творческом кодексе художника слова и т.п.

П л а н

1. Платон и его суждения в итоговом труде «Государство» о художественном творчестве, о мусическом воспитании и роли мифов, о трех способах подражания, о прекрасном и безобразном.

2. Полемический пафос «Поэтики» Аристотеля, его взгляды на роль и назначение поэта; теория трагедии в осмыслении Аристотеля, смысл понятия «катарсис» и его истолкование в трудах теоретиков по-

следующих веков. Влияние Аристотеля на развитие европейской науки о литературе.

3. «Послание к Пизонам» Горация Флакка и его актуальное звучание в эпоху коренных перестроек, переоценок ценностей и становления «новой» литературы. Развитие эстетических взглядов Горация в «Поэтическом искусстве» Н.Буало.

Список рекомендуемой литературы

- Платон. Соч.: В 3 т. М., 1971. Т.3. Ч.1. Кн. 2, 3,10.
- Аристотель. Поэтика (Об искусстве поэзии). Л.,1927. Вступ. ст. Н.И.Новосадского.; М.,1957. Гл.1-9, 15, 18; М.,1987. Перевод М.Л.Гаспарова
- Гораций К. Послание к Пизонам (Наука поэзии). Полн. собр. соч. М.-Л., 1936. С. 341-345.
- Михайлов А.В. очерки по истории филологических наук. М., 1989.
- Новосадский Н.И. Общий характер «Поэтики» Аристотеля // Аристотель. Поэтика. Л., 1927.
- Хрестоматия по теории литературы. Сост. Л.Н.Осьмакова. М.,1982 и другие издания.
- Кузьмичев И.К. Введение в общее литературоведение XXI века. Н.Новгород. 2001. Гл.3, 6.
- Белова Т.Д. История литературоведческих учений. Часть 1. Саратов. ИЦ: «Наука». 2010.

Список учебно-методической литературы по курсу

«Теория литературы»

- Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1976 и другие издания.
- Гуляев Н.А. Теория литературы. М., 1985.
- Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999 и другие издания.
- Тамарченко Н.Д. и др. Теория литературы. В 2 ч. М., 2003.
- Введение в литературоведение. Хрестоматия. / Под ред. П.А.Николаева. 2-е изд. М.,1988.
- Хрестоматия по теории литературы / Сост.: Л.Н.Осьмакова. М., 1982.
- Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Образ. Метод. Характер. М., 1962
- Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Роды и жанры литературы. М., 1964.
- Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965.

Теория литературы: В 4 т. М.: ИМЛИ РАН. Т.4, Литературный процесс. М., 2001; Т.3. Роды и жанры. Основные проблемы в историческом освещении. М., 2003; Т.2. Произведение. М.: ИМЛИ РАН. 2011.

Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. / Под ред. Л.В.Чернец. М., 2000; 2004; 2006.

Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1962-1976.

Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Терминология современного зарубежного литературоведения. (Страны западной Европы и США). Справочник. Вып.1. М., 1992.

* * *

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Пер. с фр. М., 1989.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.

Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст-1974. М., 1974.

Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды. О русской повести и повестях г. Гоголя. Сочинения Александра Пушкина (Статья 5).

Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М., 1989

Бройтман С.Н. Русская лирика XIX - начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.

Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.

Бушмин А.С. Наука о литературе. М., 1980.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. СПб. 1998.

Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т.3.

Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974 и другие издания.

Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. М., 1991.

Гришунин А.Л. Автор как субъект текста // Известия РАН. Серия литературы и языка. М., 1993. №4.

Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. Уч. пособие для студентов и преподавателей филологических ф-тов, учителей-словесников. М., 1998.

Жирмунский В.М. Теория стиха. М., 1975.

Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск. 1977.

Кузьмичев И.К. Введение в эстетику художественного сознания. Н.Новгород. 1995.

Кузьмичев И.К. Введение в общее литературоведение XXI века. Н.Новгород. 2001.

Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8 или другое издание.

Лихачев Д.С. О филологии. М., 1992.

Наполова Т.Т. Творчество писателя-реалиста и вопросы его изучения. Саратов. 1970.

Палиевский П.В. Художественное произведение / П.В.Палиевский. Пути реализма. Литература и теория. М., 1974.

Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. Саратов. 1994.

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

Фоменко И.В. Практическая поэтика. М., 2006.

В о п р о с ы к э к з а м е н у

по теории литературы для студентов Д/О и З/О

1. Теория литературы как наука, её предмет и методологические принципы. Проблемы современного литературоведения.
2. История литературоведческих учений античной эпохи (от Платона до Горация Флакка).
3. «Поэтическое искусство» Н.Буало как свод творческих принципов классицизма. Своеобразие русского классицизма.
4. История российской науки о литературе XIX века.
5. В.Г.Белинский, Н.Г.Чернышевский, Н.А.Добролюбов о предмете и специфике художественной литературы.
6. Формальный и вульгарно-социологический методы в отечественном литературоведении 1920-х годов и их эволюция в последующие десятилетия XX века.
7. Художественное произведение и принципы его целостного анализа. Полемика по этому вопросу.
8. Содержание и форма литературного произведения, их основные компоненты.
9. Идеино-тематический анализ как разновидность целостного анализа литературного произведения. Понятия: тема (тематика, проблематика), идея, пафос.
10. Сюжет и характеры. Понятие о сюжетном анализе литературного произведения.

11. Понятие о композиции, её функции в произведении и основных элементах.

12. Художественный образ и его разновидности: по типу творчества и жанрово-родовым признакам.

13. Образ-характер-тип. Понятие типического в художественной литературе, формы реалистической типизации

14. Основные принципы деления художественной литературы на роды и жанры. Общая характеристика эпоса, лирики, драмы. История вопроса.

15. Понятие о жанре (теория вопроса) и специфике жанрового анализа литературного произведения.

16. Малые и средние эпические формы, особенности их анализа.

17. Крупные эпические формы. Теория вопроса и специфика жанрового анализа.

18. Лирика как поэтический род в трудах теоретиков, её жанровые формы и специфика анализа лирического произведения.

19. Драма как поэтический род и её характерные особенности. Теория драмы в трудах отечественных и зарубежных теоретиков.

20. Трагедия и её жанровые признаки. Аристотель о трагедии.

21. Комедия, её разновидности, жанровая природа, особенности анализа.

22. Драма как жанровая форма и особенности её анализа.

23. Художественный метод, направление, течение, школа. Анализ произведения в аспекте художественного метода.

24. Исторические предпосылки возникновения и своеобразие русского романтизма, его типологические признаки.

25. Исторические предпосылки возникновения реализма в России, его типологические признаки.

26. Художественный стиль как общее понятие. Стиль писателя. Особенности стилового анализа литературного произведения.

27. Художественность и её критерии, полемика по этому вопросу.

28. Преемственность в развитии литературы. Традиции и новаторство.

Приложение 1. ПОЭТИЧЕСКИЕ РОДЫ И ЖАНРЫ

КАК ВАЖНЫЕ КОМПОНЕНТЫ СОДЕРЖАТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ (материалы к лекции)

П л а н:

1. Принципы деления литературы на эпос, лирику и драму, их соотношения. История вопроса, новое в осмыслении поэтического рода. Общая характеристика поэтического рода и жанра.

2. Эпос и его жанровые формы. Специфика анализа эпических произведений малых, средних и крупных форм.

3. Лирика как поэтический род, её жанровые формы. Специфика анализа лирических произведений.

4. Драма как поэтический род и её жанровые формы. Особенности анализа драматургических произведений.

Рекомендуемая литература.

Аристотель. Поэтика. Любое издание.

Гегель. Лекции по эстетике. В 4 т. М., 1968. Тт.1,3.

Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды. О русской повести и повестях г. Гоголя. Любое издание.

Бройтман С.Н. Лирика в историческом освещении // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН. 2003

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С.155-266.

Гуляев Н.А. Теория литературы. М., 1985. Гл. 4.

Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М., 1976. Ч.3. Гл.1.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. Гл.5.

Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). Т.3. М., 1964; Т.3. М., 2003.

Кожин В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Т.3. М., 1964.

Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Т.3. М., 1964.

Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1974.

Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Т.3. М., 1964.

Тамарченко Н.Д. Проблема рода и жанра в поэтике Гегеля // Теория литературы. Т.3. М., 2003.

Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование. М.: изд-во МГУ. 1986.

* * *

Деление литературы на 3 поэтических рода наметилось ещё в античную эпоху. **Платон** в своем итоговом труде «Государство», рассуждая о родах поэзии, так охарактеризовал различные свойства и **способы** организации художественной речи: говорить от своего лица можно в дифирамбах, строить произведения, основываясь на обмене речи героев, не пришивая слова поэта, можно в драме, или, наконец, соединять свои слова со словами чужими, т.е. смешивая два первые способа организации речи, что присуще эпосу.

Аристотель, автор теоретического трактата «Поэтика», в перечне **способов** подражания на первое место выдвигает эпос, обратив при этом внимание на **место** автора, не придав особого значения **предмету** подражания. По его наблюдению, «подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или, представляя всех изображаемых как лиц как действующих и деятельных».

Гегель, разрабатывая теорию поэтических родов, во избежание разрыва между содержанием и формой, акцентировал **предмет** изображения как один из основополагающих принципов этого деления. По логике его рассуждений, предметом эпоса является **событие**, предметом лирики – **чувство, настроение**, предметом драмы – **действие**. Каждому из поэтических родов Гегель придал ещё одну характерную

черту, назвав эпическую поэзию объективной, лирическую – субъективной. Драматическая поэзия, по этой характеристике, соединяет в себе оба начала: и объективное, и субъективное.

В характеристике поэтических родов, Гегель отдавал явное предпочтение эпосу и драме, воплощающим всю полноту и целостность мировидения и миропонимания. Лирика, по его мнению, более односторонняя, в ней преобладает «форма внутреннего мира», исключая «широкую наглядную картину внешней реальности». В эпосе же «есть место – помимо обширной национальной действительности... – и для внешнего, и для внутреннего, так что здесь разворачивается вся целостность того, что только можно причислить к поэзии человеческого существования».

Допуская проникновение элементов лирики и драмы в эпос, Гегель подчеркивал, что эти стороны не составляют основной формы всего изображения в эпосе и «не должны лишать эпоса его своеобразного характера». Соотношение внутреннего и внешнего играет важную, определяющую роль в процессе анализа эпического рода. Он охарактеризован Гегелем как изначальный тип художественного целого, исторически предшествующий лирике и драме. В **лирике** же «человек разделяется на чувство и волю». Лирика, действительно, противостоит эпосу и драме. Лирика в собственном смысле, по словам В.Кожина, не является искусством изобразительным; она тяготеет к выразительному образу, подобному образу музыкальному. В лирике не обязательна фабульная основа, которая необходима в эпическом и драматургическом произведениях. Вместе с тем в лирике возможны изобразительные детали – пейзажные, портретные и т.д., но они играют здесь такую же подчиненную роль, как и в орнаменте, лирика может обойтись и без них¹.

Драма, по Гегелю, соответствует «позднейшей жизни народа», когда «всеобщие определения... уже не принадлежат целостной внутри себя душе и умонастроению, а являются самостоятельно, как прозаический порядок вещей, как политическое устройство, моральные и прочие предписания», до-

¹ См.: Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М., 1964. С. 44.

бавим от себя, допуская элементы противостояния, трений, а следовательно, и конфликтные ситуации. Основная форма драмы – «действительная жизненность» характеров и всего совершающегося. Притягательно в ней всё же «внутреннее»: внутренние мотивы и цели доминируют над миром во всей широте его связей»...

Конфликт в драме обусловлен отражением ситуаций, когда «субстанциальные обязанности противостоят человеку как некая внешняя, не имманентная ему самому необходимость». В этой ситуации, с одной стороны, возникает сосредоточенность души во внутреннем мире «субъективного созерцания, рефлексии и чувства», с другой, – главным становится практическая страсть, которая стремится обрести свою самостоятельность в действии.

В осмыслении Гегеля, драма предстает формой исторически итоговой, «высшей ступенью поэзии» и даже искусства, так как «по своему содержанию и по форме она достигает в своем развитии наиболее совершенной целостности».

В.Г.Белинский закрепил и развил гегелевскую теорию поэтического рода. Однако в отличие от своего гениального предшественника, придал более серьезное значение **лирике**. По его убеждению, «всё общее, всё субстанциальное, всякая идея, всякая мысль – основные двигатели мира и жизни, могут составить содержание лирического произведения, но при условии, чтоб ...общее было включено в кровное достояние субъекта, входило в его ощущения».

Белинский внес немаловажное уточнение в вопрос о жанровых формах эпоса, о способах подражания и месте авторского «я», заметив, что при изображении событий в эпических произведениях автор стоит **«как бы в стороне»**. Тем самым признал присутствие автора непосредственно в образной системе рассказов, романов, повестей.

Что же такое ПОЭТИЧЕСКИЙ РОД? В этой категории заключено понятие специфики создания произведения, своеобразного закона содержательной формы, который определяет особенности сюжета, композиции, звуковой оболочки произведения... **Поэтический род – это проявление общего, исторически устойчивого, повторяющегося в структуре произведений**. Разумеется, каждый из поэтических родов,

обладая своими характерными признаками, существуя во взаимодействии, подвергается взаимодействию, определенной трансформации, основанной на взаимопроникновении элементов. Так, на рубеже XIX-XX веков в русской литературе отчетливо проявилось усиление лирического начала в прозе, в то время как в лирике наметились тенденции к эпизации, к циклизации, цикл же «не столько жанр, сколько сверхжанровое единство»¹. Ослабление конфликта и усложнение характеров повлекло серьезные сдвиги в жанровых формах драмы, появились «лирические комедии» А.П.Чехова, серьёзно повлиявшие на развитие драмы XX столетия, «оптимистические трагедии» и т.п.

Правда, не всегда поэтические роды относили к компонентам формы. В эстетике романтизма, например, эпос, лирику и драму воспринимали как некие умопостигаемые сущности, фиксируемые философскими категориями; литературные роды тогда толковались как типы художественного содержания. Тем не менее, вслед за В.Кожинным следует подчеркнуть, что понятие рода охватывает меру, состав и связь элементов произведения.

Род определяет а) объём произведения (просторность эпоса, ограниченные размеры драмы, сжатость лирики);

б) систему композиционно-речевых форм (монологичность речи в лирике, диалогичность драмы, «смешанность» речи в эпосе);

в) способ сцепления частей («присоединение» относительно самостоятельных эпизодов в эпосе, «жесткую» связь сцен в драме, единство лирического сюжета);

г) темп развития, природу времени (замедленность, ретроспекция времени в эпосе, быстрота и непосредственное развитие будущего в драме, мгновенность, «точечность» и «современность» времени в лирике)².

Подводя итог наблюдениям над категорией поэтического рода в их историческом развитии, заметим, что в основе деления литературы на три рода лежат **три принципа:** а)

¹ Подробнее об этом см.: Дарвин М.Н. Художественная циклизация лирики // Теория литературы. Т.3. Роды и жанры (основные вопросы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН. 2003. С.467-515

² См.: Кожин В.В. К проблеме литературных родов и жанров. С. 46.

предмет художественного изображения (в основе эпоса художественно освоенное **событие**, в в основе драмы – **действие**, в основе лирики – **чувство, настроение, «душевное состояние»**);

б) способ изображения (рассказ, описание - в эпосе, диалог - в драме, ритмически организованная, по преимуществу монологическая, строго упорядоченная речь - в лирике),

в) место авторского «я» (в эпосе, по Аристотелю, авторское «я» находится в стороне, или, по Белинскому, «как бы в стороне», в лирике – в центре, в драме – предельно завуалированное, сведенное к минимуму, что позволило охарактеризовать драму как «самую трудную форму литературы»).

Понятие РОДА тесно связано с ЖАНРОМ, внутривидовым образованием, достаточно сложным и по-разному трактуемым в нашей научной, учебной и методической литературе. В учебнике Л.И.Тимофеева «Основы теории литературы» (М., 1976) признается, что в отношении жанра «точная терминология ...ещё не установилась. Часто жанром называют и виды, иногда термин «жанр» обозначает и то, что называют родом, т.е. эпос, лирику и драму» (с.344).. О «разнобное» жанровых обозначений теоретиками литературы и проблематичности «установления систем жанровых типологий» говорится и в учебнике В.Е.Хализева (с.320-321). Жанр здесь со ссылкой на М.М.Бахтина определяется как «сложная система средств и способов понимающего «овладевания» действительностью»¹.

Предлагаем рабочее определение жанра, данное О.И.Ильиным, как наиболее точно и полно отражающее суть этого принципиально важного компонента содержательной формы. ЖАНР – **исторически сложившаяся и относительно устойчивая композиционно-стилевая структура, обусловленная способом и полнотой раскрытия предмета, местом авторского «я» и эстетической целью**². При этом акцентируется степень полноты раскрытия «предмета» (жизненных явлений, человеческих характеров) в рассказе и романе, разные эстетические цели в трагедии и комедии, оде,

¹ См.: Хализев В.Е. Теория литературы.- М.:ВШ. 1999. С.320-321

² См.: Ильин О.И. Общие свойства художественной литературы.- СГУ. 1972. С.43.

гимне, элегии и эпиграмме. Однако как производное истории жанровая форма всё время колеблется и «дышит». Новым в осмыслении теории жанра на основе принципа историзма, является представление о подвижности жанровых форм, когда «нормальным состоянием следует считать известную неопределенность и текучесть жанра»¹.

Несмотря на наметившуюся тенденцию признать якобы исчерпавшим себя жанровое мышление, нельзя считать нормальным состоянием «известную неопределенность и текучесть жанра» (например, в лирике). Необходимо признать и то, что жанровый анализ литературных произведений – один из наиболее плодотворных и вместе с тем наименее разработанных в нашем литературоведении и трудах методистов. Приступая к жанровому анализу, следует помнить, что он «помогает нам выяснить, с какой стороны и в каком аспекте показана человеческая жизнь, какая сторона жизни развернута в произведении наиболее полно и в каком преобладающем свете она показана» (О.И.Ильин).

Анализ произведения в аспекте жанра позволяет не только углубить знания по литературе, но и содействует воспитанию жанрового чувства, эстетического вкуса учащихся, их пониманию художественного произведения как явления искусства. Жанр объединяет в себе все компоненты произведения: композицию, образную систему, сюжетные линии, язык, стиль и придает им не только законченность, но и определенную окраску, определенную тональность. Жанр определяет то, что очень важно выявить при анализе художественного произведения – личность автора.

Обозначая жанровую форму, автор взывает к жанровому чувству читателя, соответственно настраивает его восприятие литературного произведения в определенном ракурсе, отсылает читателя к литературной традиции и вместе с тем дает возможность осмыслить творческое проявление создателя, его художественные, идейно-эстетические установки.

Следует учитывать и то, что каждая жанровая форма сохраняет родовые типологические черты, каждая жанровая структура отражает определенные аспекты взаимоотношения

¹ См.: Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). Т.3. М.: ИМЛИ РАН. 2003. С.4 .

человека с жизнью. Эпопея призвана решать большие национальные задачи, трагедия ассоциируется с судьбой человека, оказавшегося в безвыходном положении, элегия вызывает в памяти стихотворение грустного содержания, отражающее тоску по навсегда утраченному.

* * *

Эпос и его жанровые формы. Особенности анализа эпических произведений малой, средней и крупной формы. Каждый поэтический род, как уже было сказано, отличается своими содержательными и формообразующими признаками. Так, эпос, изображая события и человеческие характеры на их фоне, стремится освоить «целостность бытия». Характерные свойства эпоса: замедленность, торможение действия, обстоятельность изображения, вовлекающего в себя многообразное богатство подробностей и многосторонность самого восприятия жизни (В.Кожин). Меткую характеристику эпического рода дал Ф.Шиллер. По его словам, «основную особенность эпического произведения составляет самостоятельность его частей. Простая истина, извлеченная из самой глубины, есть цель эпического поэта: он рисует нам лишь спокойное бытие и действие вещей, согласно их природе, его конечная цель заключена уже в каждой точке его движения; поэтому мы не рвёмся с нетерпением к цели, но любовно задерживаемся на каждом шагу. Он сохраняет нам высшую душевную свободу...». По наблюдению Гете, «основное свойство эпического произведения заключается в том, что оно постоянно то движется вперед, то возвращается назад, поэтому все замедляющие мотивы являются эпическими».

В «чистом» виде эпос предстает только на особой, довольно ранней стадии развития. Тогда он выступал в своей классической форме. В.Е.Хализев справедливо заметил, что в эпическом роде литературы организующим началом произведения является *повествование* о персонажах, их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это цепь словесных сообщений, или рассказ о прошедшем времени. Для повествующего характерна позиция человека, в ситуации воспоминания о чем-то, имевшем место ранее. Дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования о нём составляет едва ли не самую существенную черту эпической формы¹.

Повествование включает в себя и *описания*, и *авторские рассуждения*, и *диалоги*. Иными словами, в эпическом произведении проявляется

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С.298.

сплав повествовательной речи и высказываний персонажей. Оно сполна использует арсенал художественных средств, доступных литературе, чего лишены и драма, и лирика. Эпос обнаруживает широкие возможности по обилию образования и бытования жанровых форм: от коротких рассказов до крупных романов и эпоей, поражающих масштабностью изображения исторических событий и разнообразных, многосложных характеров. Ни один из видов искусства, ни один из поэтических родов не обладает такой способностью проникать одновременно и в глубину человеческого сознания, и в ширь бытия людей.

Анализируя эпические произведения, нельзя ограничиваться рассмотрением событийной канвы и характеров основных героев, персонажей. Необходимо выявить облик повествователя и его роль в раскрытии идейного смысла произведения. «Повествователь, по словам Г.А.Гуковского, - это не только... образ, ...но и некая образная идея... непременно некая точка зрения на излагаемое, ... не может быть описания без описателя».

Живое восприятие эпического произведения связано с вниманием к манере повествования, интонационному ключу, использованному в монологе повествователя, к той дистанции, которая возникает между ним и персонажами. По утверждению Шеллинга, в эпосе «нужен рассказчик, который невозмутимостью своего рассказа отвлек бы нас от слишком большого участия к действующим лицам и направлял внимание слушателей на *чистый результат*». Однако в творческой практике мастеров эпических жанров нередко наблюдается присутствие повествователя, обладающего свое сочувственное или иное отношение к увиденному, к участникам описанного эпизода, события. Дистанция между ними в этом случае сводится к минимуму.

Эпический род допускает организацию повествования как от третьего лица, так и от первого, некоего «я». Такая форма субъектной организации текста придает рассказу (повествованию) лирическое звучание, создает возможность бытования жанровой разновидности, именуемой лирический рассказ, лирическая повесть, наконец, лирическая проза в целом. Что подтверждает высказанное ранее положение об относительной устойчивости как жанровых, так и родовых признаков художественной литературы.

Необходимо заметить несостоятельность любых попыток установить иерархию жанров. «Жанры равноправны по существу, ибо каждый из них – будь то огромный роман или короткая новелла – созидает из ограниченного жизненного и словесного материала целостный, бесконечно емкий и внутренне заверченный образ мира («сокращенную Вселен-

ную»), и именно этот образ единственно способен воплотить эстетическую концепцию человека и действительности»¹.

Малые формы эпического рода. К малым формам относятся такие жанры, как рассказ, новелла, художественный очерк, литературный портрет, литературная сказка, басня.

РАССКАЗ – небольшое по объему эпическое произведение, сюжетную основу которого составляет один, реже - два эпизода из жизни героя, как правило, уже сложившегося характера. Эпизод, если в нём художник, действительно уловил суть только родившихся жизненных противоречий, обретает значение «судьбоносного мига» (Ю. Трифонов), от которого «зависит всё счастье и несчастье человека, лад или разлад в целом космосе людском» (Н. Лейдерман). Эпизод помогает выявить до времени скрытую стержневую черту либо является толчком к дальнейшему развитию человека в определенном, обусловленном данным эпизодом направлении. По определению Д. Лондона, мастера этого жанра, рассказ – «завершенный эпизод из жизни: единство настроения, ситуации, действия».

Справедливо утверждение об историческом функционировании рассказа, который «набирает силу в ситуации духовного кризиса, на разломах эпох... в пору, когда отвергаются и разрушаются социальные, идеологические и художественные стереотипы». Рассказ оказывается едва ли не единственным из прозаических жанров, который обладает способностью на основании самых первых, только-только прорезавшихся коллизий заявить новую концепцию личности¹.

Жанровые признаки рассказа: сжатость, лаконизм повествования, основанная на тщательном отборе выразительных, точных слов, подогнанных в плотной кладке одно к другому; узкие временные рамки (от нескольких часов до нескольких дней), иногда время может быть и более протяженным («Дама с собачкой» А.П. Чехова), следует также различать время повествователя и героя рассказчика («Судьба человека»). Однако плотность описания судьбоносной встречи героев в этом случае, ограниченное количество персонажей, роль **художественных деталей**, экономно и вместе с тем предельно выразительно раскрывающих суть происходящего свидетельствуют о принадлежности произведения с более протяженным сюжетным временем к жанру рассказа, хотя по продолжительности времени он как будто мог быть отнесен и жанру повести.

¹ См.: Лейдерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом // Новый мир. 1991. №7

¹ Там же. С.241.

Тесные рамки рассказа, тем не менее, позволяют автору, смотрящему на жизнь широко, поднять несколько тем, затронуть важные мотивы, побуждающие читателя домыслить, ассоциативно воспринять изображенные в рассказе факты, ситуации. Грамотно проведенный жанровый анализ рассказа открывает большие содержательные возможности, помогает за внешним увидеть существенное внутреннее и на уровне быта, и на уровне бытия. Убеждаемся в этом, обратившись к рассказам А.П.Чехова («Студент», «Архиерей» и др.), И.Бунина («Сны Чанга», «Братья», «Легкое дыхание», «Господин из Сан-Франциско», «Чистый понедельник» и др.), М.Горького («Двадцать шесть и одна», «Скуки ради», «Отшельник» и др.), М.Шолохова («Родинка», «Судьба человека» и мн.др.), В.Шукшина («Волки», «Горе» и др.)

НОВЕЛЛА – как и рассказ, небольшое по объему эпическое произведение с подчеркнуто динамическим сюжетом, завершающимся неожиданным поворотом (пуантом). Б.В.Томашевский назвал новеллу произведением с простым сюжетом, с одной сюжетной линией, с одной короткой цепью сменяющихся ситуаций, или «вернее, с одной центральной сменой ситуаций»: «иной раз описания одной ситуации достаточно для тематического заполнения новеллы»¹.

По словам А.В.Михайлова, новелла, «отличающаяся рядом структурных черт и как замкнутая форма», прежде всего противопоставлена рассказу. «Новелла как замкнутая форма повествования представляет собой некоторое автономное целое, поскольку, будучи и формально завершенной, она и содержательно весь необходимый для её понимания материал заключает в себе»². Гете охарактеризовал новеллу «как случившееся неслыханное происшествие» (Гете. Разговоры с Эккерманом. 25 января 1827 г.).

Предмет изображения в новелле – редкое, нетипичное, невероятное – становится знаком обычного, типического и раскрывает предполагаемую основу бытия. Связывая случайное и типическое, новелла противопоставляет две картины мира, трагическую, драматическую и обыденно-прозаическую, разоблачая последнюю. Таким образом, новелле свойственно присутствие двух планов, соответствующих двум взглядам на мир: поверхностному и глубинному, стремящемуся проникнуть вглубь фактической реальности, понять её сущность. Новелла охватывает не только трагическое, но и комическое, порой и анекдотическое, частное столкновение разных взглядов. Тем не менее, трагическое миропонимание, сознание неполноты своих представлений о мире, проявленное порой в комическом ключе, в иронической форме, заключено в самой

¹ Томашевский Б.В. Поэтика. Изд.6.- М., 1931. С.192, 193.

² См.: Михайлов А.В. Новелла // Теория литературы. Т.3. М., 2003. С.245.

структуре новеллы, обуславливая психологический её эффект, приравненный Л.С.Выготским к катарсису.

Исторически жанр новеллы корнями уходит в эпоху итальянского Возрождения (широко известный цикл новел Боккаччо «Декамерон»), генетически новелла связана с анекдотом, рассказом о действительном и удивительном случае. В 19 веке новелла отчетливо противопоставлена рассказу «как форме, открытой к миру и не имеющей внутренней завершенности», однако при всей узости сюжетных и временных рамок» непосредственно воспроизводящей действительность в её широте и полноте» (А.В.Михайлов). С упрочением реализма новелла как жанр почти перестал существовать.

Новелла активизируется, как правило, в переходные периоды литературного развития: в эпоху раннего Возрождения, романтизма. В конце 19 - начале 20 века русская новелла предстает в формах эстетски культивированных, стилизованных под европейскую новеллу 15 века. Писатели-модернисты избирают для своих новелл сюжеты из жизни обитателей экзотических (африканских – у Н.Гумилева) стран, из жизни флорентийцев эпохи итальянского Возрождения, раннего Средневековья (Д.Мережковский, В.Брюсов), а также сюжеты текущей российской действительности (новеллы Ф.Сологуба, З.Гиппиус), но при этом используют мистические ситуации, приемы фантастики, гиперболизации и т.д.

Ярким примером неоромантической новеллы может послужить новелла Н.Гумилева «Принцесса Зара». Основу сюжета здесь составляет встреча молодого посланника африканского племени Зогар, «что на озере Чад», с юной красавицей принцессой, избранной Советом на роль «единой и божественной» Светлой Девы лесов, покровительствуемой самим Аллахом. Однако долгий, связанный со смертельным риском путь юноши не увенчался успехом. Трагический финал жизненного пути прекрасного чистого человека обусловлен тем, что принцесса не готова к высокой миссии избранницы. Живущая в мире роскоши и прозаических искушений, владея опытом общения с европейцами, она подвергается испытанию высокого пришельца. Руководят ею собственные представления о славе, радостях земного наслаждения.

Неожиданный контраст высоких духовных устремлений пришельца из девственных лесов и обыденности помыслов красавицы, отравленной меркантильной атмосферой всепроникающего европейского цивилизованного мира, потрясает юношу. Не в состоянии пережить это «открытие», он тут же кончает жизнь самоубийством. Автор, известный своим пристрастным отношением к дорогой его сердцу африканской земле как колыбели первозданной культуры, передает состояние высокого пришельца в ореоле, безусловно, героического: «Красные молнии мысли

сплетались в его мозгу, кто-то чудовищный и торжествующий уродливой ногой наступил ему прямо на сердце. <...> Случайно нащупанный острый кинжал. Верный и твердый удар в грудь. И, пошатнувшись, упал сильный воин лицом вниз, вздрагивая и обагрив горячей кровью дорогие персидские ковры».

Ослепительная красавица Зара в этой ситуации явно дегероизирована. Предельно скупое, но выразительно передает Гумилев смятение принцессы. Гордая своей красотой, она неспособна правильно оценить обстановку, понять собеседника, преодолевшего немало трудностей, смертельных опасностей на пути к ней, к той, которую звали «к возможному и ослепительному счастью». Завершается мотив трагических жизненных контрастов: высокого и низкого, истинно прекрасного и безобразного в мире людей - внешне немотивированной финальной фразой: «А на самом рассвете свирепая гиена растерзала привязанного к пальме белоснежного верблюда». Что соответствовало авторской неоромантической концепции: природа, при всей гармонии в ней, не свободна от борьбы добра и зла, красоты и безобразия.

Различаются новеллы психологического плана («Шампанское» А.П.Чехова), сугубо реалистические («Заря всю ночь» И.Бунина), отчетливо романтические, стилизованные («Святой сатир», «Любовь сильнее смерти» Д.Мережковского и мн.др.). В отличие от рассказа, который можно путем внутреннего усложнения, включения описаний, переплетения мотивов превратить в форму романа, новелла, будучи строго организованным целым, дает простейшим образом устроенную составную форму, воссоздает замкнутый в себе мир. Если в рассказе повествование может быть организовано от третьего или от первого лица, то в новелле повествование ведется обычно только от третьего лица.

ПОВЕСТЬ - средняя форма эпического рода - занимает особое место в жанровой системе русской литературы. Её истоки восходят раннему этапу развития письменности на Руси, к Древней русской литературе с её «Повестями временных лет». Являясь самой традиционной и распространенной повествовательной формой, этот жанр подготовил в 50-70-е годы XIX века рождение романа – вершины реалистического искусства. В отличие от романа, который создает всестороннюю картину целого жизненного уклада, развертывая сложное и завершенное в себе действие, повесть охватывает определенную цепь эпизодов, позволяющих раскрыть внутренний мир героя, человека, пережившего в данный период жизни существенный сдвиг в самосознании, в своем мироощущении и мировосприятии.

В.Г.Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» признал справедливыми слова о том, что «повесть есть эпизод из беспредельной поэмы судеб человеческих», здесь же пустив по миру летучую фразу: «повесть – распавшийся на части, на тысячи частей роман; глава, вырванная из романа». Однако суть этой жанровой формы раскрыта в других его словах: «Есть события, есть случаи, которых <...>не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить её и в века: **повесть** ловит их и заключает в свои тесные рамки. Её форма может вместить в себе всё, что хотите – и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей. Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни»¹.

Жанровая природа повести не исчерпывается определенным объемом, периодом времени, организацией повествования (от лица повествователя), важным жанровым признаком повести является сосредоточенность повествования на внутреннем состоянии героя, переживающего ответственный период своего духовного и социального развития. По словам В.Синенко, «в повести человек берется в наиболее важный период его жизни, в котором крупно выделен главный её этап. Характер ограничен в его связях и проявлениях, но и в пределах этой ограниченной определенности он раскрывается во всём богатстве его внутреннего мира»². Повесть характеризуется сюжетной доминантой, стянутостью всех сюжетных линий (их может быть несколько) к одной, всех событий к одной «субъективной сфере». Её предмет – жизнь в спокойном, эпическом течении, то, о чём можно спокойно повествовать. Повесть избегает остродинамических, трагических ситуаций, что привлекает романиста

В повести, говоря словами Т.Т.Наполовой, как правило, выдерживается единство восприятия изображаемых событий. Справедливо замечено, что существенным признаком повести в «Капитанской дочке» А.С.Пушкина является не только тот факт, что повествование организовано от лица участника и очевидца описываемых событий Петра Гринёва, но и то, что все сюжетные линии стянуты к центральному персонажу, Марье Ивановне Мироновой, своеобразному эталону нравственности и глубины национального русского характера.

Жанровый подход к осмыслению горьковской «Матери» как к **повести**, (но не роману, что, к сожалению, закрепилось в отечественном литературоведении), сознание того, что всё, изображенное в произведе-

¹ Белинский В.Г. Полн.собр. соч. Т.1. С.271-272.

² См.: Синенко В. Современная русская повесть // Филологические науки. 1969. № 1. С.8.

нии, воспринимается глазами Ниловны, она, по сути, имплицитный повествователь, поможет расставить содержательные акценты, понять важность процесса духовного возрождения и развития женщины, самого бесправного существа в России. Это определит интерес читателей и истолкователей к сценам и ситуациям, связанным непосредственно с жизнью и переживаниями Пелагеи Ниловны, поможет выявить богатый нравственный потенциал этого произведения, его современное звучание.

В структуре повести нередко наблюдается кольцевая или замкнутая композиция. Так построена повесть Н.В.Гоголя «Невский проспект», так построены и все повести Ч.Айтматова («Первый учитель», «Джамиля» и др.).

Крупные эпические формы (роман и роман-эпопея). «Слово «эпос», как утверждал Н.Д. Тамарченко, в русской культурной традиции – обозначение и литературного *рода*, и одного из *жанров*, относимых к этому роду, - эпопеи. Двойственность значения вынуждает к оговоркам: «в широком смысле», «в узком смысле»¹.

Эпопея в течение многих веков считалась наиболее адекватным воплощением одной из основных возможностей... развития всякого словесно-художественного творчества. Обнаруженные в величайших образцах литературы структурные особенности или «законы» строения послужили меркой для оценки и исходным пунктом в изучении близких к эпопее жанров, включая и роман. Лишь к середине XX века была осознана методологическая проблема принципиальных различий между ними.

Ссылаясь на Гегеля и его видение родовых признаков эпики («целостность мира, в котором совершается индивидуальное действие», самостоятельность эпизодов, а также «целостность мирозерцания и взгляда на жизнь», равно необходимые для эпопеи и для романа), Тамарченко задавался вопросом: «Предполагает ли эпика (в своей большой форме) непременно количественную полноту всего в изображенном мире..?» Приведенные им примеры из античной литературы («Илиада») и русского романа XIX века показывают, что для большой эпической формы, действительно, специфично качественное многообразие явлений в пространстве и времени. Однако для отдельных жанровых разновидностей романа первоочередным является показ «многообразия быта и ценностных ориентиров различных слоев общества (социально-криминальный роман), или сосредоточенность на соотношении эпох, поколений и возрастов, биографической жизни и жизни исторической (исторический роман). В

¹ Тамарченко Н.Д. Эпика // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). - М.: ИМЛИ РАН. 2003. С.219. Дальше мы неоднократно будем обращаться к этой работе современного теоретика литературы.

магистральной линии развития русского романа в центре внимания – идеологическая жизнь в её универсальности и национально-историческом своеобразии, а следовательно, – ценностные аспекты противопоставления столицы и провинции, природы и цивилизации и т.п. (Тамарченко, 231). Важнейшей особенностью эпики, по Гегелю, является нераздельность-неслиянность мира и героя в событии.

Теорию эпопеи развил В.Г.Белинский, подчеркнув, что «содержание эпопеи должно составлять сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа, ещё не отделившегося от индивидуального источника своей жизни... Народность есть одно из основных условий эпической поэмы: сам поэт ещё смотрит на событие глазами своего народа, не отделяя от этого события своей личности». Существенным условием художественности эпопеи, по словам Белинского, была необходимость, «чтоб форма индивидуальной народной жизни заключала в себе общечеловеческое, мировое содержание».

ЭПОПЕЯ – наиболее крупная и монументальная форма эпической литературы. Для неё характерна широкая, многогранная, даже всесторонняя картина мира, включающая и исторические события, и облик повседневности, и многоголосый человеческий хор, и глубокие раздумья над судьбами мира, и интимные переживания личности (В.Кожин).

Существенное уточнение жанровых признаков эпопеи внёс М.М.Бахтин, заметив, что эпопея как жанр характеризуется тремя конститутивными чертами: 1. предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, абсолютное прошлое, по терминологии Шиллера и Гете; 2. источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3. эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей) абсолютной эпической дистанцией¹.

Важным жанровым признаком эпопеи, кроме выше названных, всё же является отражение в сюжете масштабных исторических событий, главным участником которых является народ как монолит, как некое национальное единство. В герои эпопея выбирает личность крупную, цельную, отражающую веяние своей эпохи.

В этом плане образцом эпопеи, едва ли не единственным в русской литературе, является «Война и мир» Л.Н.Толстого. В этом романе, выросшем до эпопеи, полнота изображения жизни не оскудевает ни в одном из эпизодов. Эпический склад «Войны и мира», говоря словами А.Чичерина, – в показе каждого события «в середине движущегося ряда

¹ См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. С.456.

событий», когда одно событие пересекается другим, подводя его необыкновенно плотно к любому изображаемому предмету.

В Бородинском бое, увиденном глазами Пьера, Андрея, солдат и даже Наполеона, особенно сильно сказывается главная цель всей эпопеи: «обнаружить нравственные силы, заложенные в русском народе» (Н.П.Гудзий). Анализ этого гениального произведения в жанровом аспекте следует начинать с рассмотрения массовых (военных) сцен в романе: взятие Смоленска, московские сцены, Бородинская битва, Красненское сражение. Образы главных героев Андрея Болконского и Пьера Безухова в процессе осмысления необходимо соотносить с идеями наполеонизма в романе, с реформами Сперанского, с масонством и с зарождающимся движением декабристов.

Аналогом эпопеи в системе жанров нового времени, «современной буржуазной эпопеей» Гегель назвал РОМАН – произведение большой эпической формы, охватывающее широкий круг явлений общественной и частной жизни, изображающее в процессе развития многочисленные человеческие характеры. Наиболее общие черты романа: изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, многонаселенность, многоголосие и многопроблемность, растянутые временные и пространственные рамки – отсюда и большой объём.

Сближая роман с эпопеей, Гегель установил и радикальное различие между этими жанрами. В романе, по его мнению, «отсутствует изначально поэтическое состояние мира, из которого вырастает настоящий эпос». Роман явился эпосом общественной и частной жизни, он основывается на событиях частной жизни, как правило, вымышленных автором.

О ведущей роли автора в романе писал А.Н.Веселовский, ссылаясь на Шпильгагена: «В романе всё нетрадиционно: поэт – сознательный творец своего сюжета, ему принадлежат и герои, обыкновенно влюблённые, занятые исключительно собою, своей любовью. Вокруг героев устраиваются другие действующие лица, служащие главным образом, к их развитию и освещению, притянутые к центру».

В отличие от героического эпоса, с его высокими поэтическими стихиями, роман выступает как жанр, изобража-

ющий будничную повседневную жизнь во всей многогранности её проявлений. Ставя в центр романа частного человека и его переживания, автор этой жанровой формы стремился художественно освоить и отобразить сквозь призму частного человека общественную жизнь. В романе Пушкина, Лермонтова, Тургенева в личных судьбах главных персонажей раскрывается самое широкое, глубинное содержание общественной жизни. Видимо, это дало основание Белинскому назвать русский роман первой половины XIX века «эпопеей нашего времени».

М.М.Бахтин, характеризуя роман, уточнил его теорию, данную Гегелем: 1. Роман не должен быть «поэтичным» в том смысле, в каком поэтическими являются остальные жанры художественной литературы; 2. герой романа не должен быть «героичным» ни в эпическом, ни в трагическом смысле этого слова; он должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные; 3. герой должен быть показан не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью; 4. роман должен стать для современного мира тем, чем эпопея являлась для древнего мира¹.

Отличительными особенностями романа, по Бахтину, являются: 1. стилистическая трехмерность, связанная с многоязычным сознанием, реализующимся в нём (язык автора, язык героев, несобственно-прямая речь, выражающая поток сознания героя, но синтаксически не обозначенная); 2. коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3. новая зона построения литературного образа в романе, зона максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности¹.

Приступая к анализу романа, необходимо определить его жанровую разновидность (социально-психологический, социально-исторический, семейно-бытовой, авантюрный, детективный, философский, роман путешествий и т.д.) в зависимости от поднятых в произведении проблем, намеченных конфликтов. Определить особенности субъектной организации текста, авторское присутствие в сюжете романа, особенности его сюжета и образной системы. Это трудоемкая работа, которая потребует систему уроков. В помощь учителю

¹ См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. С.453.

¹ Там же. С.454

можно порекомендовать пособие талантливого ученого-методиста Т.Г.Браже «Целостное изучение эпического произведения» - М., 1964; второе издание М., 2003. Не утратила своей ценности и книга Г.А.Гуковского. Изучение литературного произведения в школе. - М -Л., 1966. Гл.6.

Приложение 2. ЛИРИКА КАК ПОЭТИЧЕСКИЙ РОД.

Специфика анализа лирического стихотворения.

Лирика как поэтический род, состоящий «из высказываний самого поэта ... преимущественно в дифирамбах» и отличающийся от эпоса и драмы ладной речью, благозвучием, благообразием и ладным ритмом как следствием «безупречного нравственно-духовного склада» (Платон), была охарактеризована ещё в античную эпоху в итоговом труде Платона «Государство». Существенно замечание античного теоретика о большом воспитательном потенциале лирических произведений: «ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека», воспитывает в нём умение не только различать прекрасное и безобразное, но и активно реагировать на них с юных лет («хвалить то, что прекрасно», осуждать «безобразное», «постыдное»). Вместе с тем Платон заблуждался, отказывая поэту в способности понимать и отражать действительность. По его убеждению, поэт, творя призраки, «истины не касается», далек от действительности, от того, «что здраво и истинно».

Аристотель, ученик Платона, его последователь и во многом оппонент, поддержав идею подражательности искусства поэзии и его деления на роды по способам, *средствам* подражания, внес принципиально новое толкование задачи и роли поэта как акта творческого, допускающего элементы фантастики, гипотезы. «...задача поэта,- писал автор знаменитой «Поэтики»,- говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или необходимости». Сравнивая поэта и историка, который говорит о действительно случившемся, в то время как поэт говорит «о том, что могло бы случиться», Аристотель пришел к важному выводу: «... **поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история – о единичном**». Тем самым другой теоретик античности выдвинул важнейшее положение о познавательной роли поэтических произведений, выражающих не только определенные чувства, эмоции, но и мысли об общем: о внутренней жизни человека, его переживаниях и страстях, об исторической действительности и тенденциях её развития.

Российские мыслители В.Г.Белинский, Н.Г.Чернышевский, Н.А.Добролюбов в человеческих переживаниях, как основе лирического творчества, видели отражение закономерностей действительности, жизни,

окружающей поэта и определяющей характер его внутреннего мира. По словам Белинского, лирика «даёт **слово** и **образ** немимым ощущениям, выводит их из душного заключения тесной груди на свежий воздух художественной жизни, дает им особое существование». Он был убежден в том, что содержание лирического произведения может составить «всё общее, всё субстанциальное, всякая идея, всякая мысль», но при одном условии, «чтоб общее было включено в кровное достояние субъекта, входило в его ощущения». Так закрепилось представление о лирике как субъективном поэтическом роде, отражающем явления внешнего мира и человеческих переживаний сквозь призму чувствований и мыслей поэта. Иными словами, **ЛИРИКА** – поэтический род, в основе которого лежат чувства, настроения, переживания поэта, вызванные определенными явлениями внешней или внутренней его жизни.

Лирика как литературоведческая проблема стала предметом научных исследований многих отечественных теоретиков: В.Жирмунский («Теория стиха», 1925, 1975), Ю.Тынянов («Проблема стихотворного языка», 1965), Л.Гинзбург («О лирике», 1964), М.Гаспаров («Избранные статьи. О стихе. О стихах. О поэтах», 1995), В.Сквозников («Лирика», 1964, 2003), Г.Поспелов («Лирика», 1976) и др. До сих пор спорно решается вопрос о лирическом герое, его соотношении с автором, объектом и субъектом переживания и выражения. Выдвинутый ещё в 1920-х годах Ю.Тыняновым термин «лирический герой» сначала отождествлялся с авторским «я» поэта. Однако, как справедливо заметила С.В.Калачева, «лирика – это не декламации откровенности, а исповедальность, точно рассчитанная поэтом. От непосредственного переживания истинный поэт идёт к обобщению, тщательно вытравливая в изображаемом психологическом процессе всё, что может быть недоступным другому человеку, оказавшемуся в аналогичной обстановке»¹.

Лирический герой, часто являясь наиболее полным и конденсированным выражением личности поэта, его лирической темы (Л.Долгополов), тем не менее, соотносится с чертами его современников, отражает общечеловеческие качества. В переживании лирического героя, по словам С.Калачевой, «проявляется наиболее строгая и последовательная оценка явления в соответствии с определенным идеалом. <...> Лирический герой потому и герой, что он подчиняет своё отношение к действительности идеалу наиболее последовательно, с тем максимализмом, который может оказаться недоступным для самого автора»². Иными словами, понятие «лирический герой» шире понятия автор. Являясь художественным типом, он отражает и индивидуальное, и общее, свойственное определенному кругу людей, близких автору или посторонних ему, а порой и

¹ Калачева С.В. Принципы анализа лирического произведения // Принципы анализа литературного произведения. Изд-во МГУ. 1984. С.150

² Там же. С.152.

враждебных. Образ лирического героя, правильно и глубоко осмысленный его характер, его облик приближают нас к пониманию идейного смысла всего стихотворения, его пафоса, его художественной значимости.

Казалось бы, эта очевидность теоретической мысли сегодня подвергается сомнению. Автор статьи о лирике в недавно вышедшей «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М., 2001, с.453), определяет: «Лирический герой – образ поэта, один из способов раскрытия авторского сознания... художественный «двойник» автора-поэта.

И.Н.Исакова, ссылаясь на труды предшественников А.А.Михайлова, Л.Я.Гинзбург, допускает, что лирический герой «это не только субъект, но и объект произведения» и – более того, что лирический герой выявляется не у всех поэтов. Оказывается, его трудно найти в творчестве Пушкина (?!), но он, несомненно, есть у Лермонтова¹. Думается, с этим нельзя согласиться, так как лирический герой всегда присутствует в стихотворении, пусть не как действующий субъект, как имплицитный автор, некое абстрактное лицо, но думающий читатель сумеет, абстрагируясь, представить личность с её взглядами на мир, на человека, на природу.

Долгое время «вне поля зрения исследователей» (С.В.Калачева) оставался «второй образ – явления, послужившего толчком для лирического переживания», в то время как сами поэты не случайно пытаются подсказать читателю, хотя бы намёком, в заглавии, что послужило предметом, толчком к их переживанию. Эти образы могут быть предметными, конкретными, указывающими на человека, явление природы (тучи, гроза, листок и т.д.), могут быть абстрактными, собирательными (Россия, память), на уровне художественной мысли.

По справедливому утверждению В.Д.Сквозникова, «образу лирического переживания свойственна тенденция к разрастанию в более сложные единства, ... где связано несколько переживаний», где наблюдается сочетание «интимно-камерных чувств и настроений с общественными, гражданско-патриотическими». Эта перетекаемость различных переживаний связана, персонифицирована личностью поэта. «Лирическая мысль, как бы далеко она ни залетела в процессе объективации, обобщения, какие бы опосредованные звенья при этом она ни прошла, постоянно непосредственно замыкается в какой-нибудь точке личного переживания, интимного опыта поэта»². Отсюда вытекает важное положение о непреходящей ценности образов лирического переживания в осмыслении «богатства и интенсивности душевной жизни» поэта, его творческой индивидуальности.

¹ См.: И.Н.Исакова. О субъектной организации и системе персонажей в лирике // Филологические науки. 2003. № 1. С.28, 29.

² См.: Сквозников В.Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы.- М., 1964. С.182, 183

По словам польского литературоведа Ингардена, автора «Исследования по эстетике» (Прогресс, 1967), «лирическое стихотворение – это всегда переход из широкой временной сферы к напряженно переживаемому данному моменту». Развивая эту мысль, можно сказать, что в стихотворении отражается не только широкая временная, но и вообще широкая жизненная сфера, явления как частной, интимной, духовной, так и социально-исторической, общественной и других сторон жизни. Только реализуется это специфическими средствами. Прежде всего, с помощью строго упорядоченной, ритмически организованной стихотворной речи, предельно лаконичной, основанной на отборе точных, выразительных слов, способных вызывать развернутые ассоциативные картины, образы.

В лирике, прежде всего и главным образом, выражаются «единичные состояния человеческого сознания: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления»¹. В зависимости от предмета переживания и выраженного в стихотворении чувства (грусти, восторга, гнева и т.д.) происходит деление лирики на жанры. Исторически сложились жанры элегии, оды, гимна, эклоги, эпитафии, эпиграммы и другие сатирические жанровые формы (стихотворный фельетон и т.п.). В практике школьного литературного образования преобладает деление лирики по тематическому принципу: лирика вольнолюбивая, политическая, философская, пейзажная, любовная.

Анализ лирического стихотворения – один из наиболее плодотворных видов целостного осмысления художественного текста. В учебном процессе на школьном уроке в старших классах и студенческой аудитории малая форма и объем лирического произведения позволяют осуществить его литературоведческое прочтение в пределах короткого времени, одного академического часа, при этом пережить общее, всем понятное волнение и насладиться процессом проникновения в глубину поэтического мировидения, мироощущения.

Безусловно, успех возможен в аудитории, теоретически подготовленной, настроенной на восприятие лирического произведения. Главный предмет осмысления – чувства, переживания, эмоциональный фон стихотворения. Важно понять, чем вызваны эти чувства, какими явлениями окружающей человека (субъекта) жизни, осознать смысл использованных изобразительно-выразительных средств поэтического языка, особенностей поэтического синтаксиса.

Особенное внимание следует уделить образной системе, подразделяемой на образ лирического героя и образы лирического переживания. Несмотря на продолжающиеся споры среди теоретиков по этому вопросу, практически утвердилось понимание **образа лирического переживания** как **объекта**, который вызывает определенные эмоции у автора, как субъек-

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. - М., 1999. С. 308-309.

та переживания, не всегда духовно близкого лирическому герою. Образ лирического переживания может быть конкретным, предметным (дом, береза, море, тучи, гроза и т.п.), собирательным, абстрагированным (родина, Россия), выражать определенное состояние (память, печаль моя...). Наряду с общими, повторяющимися образами в поэзии, у каждого поэта есть свои, излюбленные образы переживания, что позволяет охарактеризовать творческую индивидуальность того или иного поэта. Сравним образы переживания у С.Есенина и В.Маяковского. В поэзии Есенина, выросшего в деревне и навсегда сохранившего любовь к ней, доминируют образы, связанные с деревенским бытием: береза, черемуха, клён, малиновое поле, синий плат небес и т.д. У Маяковского-горожанина на первый план выходят символы городского пейзажа: «адище города», «авто» и «трамы», «улица безъязыкая», «товарищ маузер», «мурло мещанина»...

Образ лирического героя в этой системе понятий воспринимается как **субъект** переживаний. Он представляет собой тип людей, близких автору, созвучных ему по мировосприятию, нравственно-этическому, эстетическому идеалу или же посторонних ему, порой враждебных (таков лирический герой стихотворения Н.А.Некрасова «Нравственный человек»). В любом случае лирический герой является носителем (выразителем) определенных нравственно-этических или философско-эстетических представлений, жизненных концепций. Наряду с индивидуальным лирический герой выражает общее, свойственное многим личностям. Поэтому понять, что представляет собой лирический герой анализируемого стихотворения чрезвычайно важно, так как в нём заключен определенный и воспитательный потенциал, выражено жизненное кредо.

В процессе выявления облика лирического героя следует использовать непосредственную характеристику, вдуматься в то, что герой говорит о себе сам («Я люблю, когда шумят берёзы...», «Мне бы жить и жить...», «я забывал», «я крепко сплю» и т.д.). Это достаточно легко осуществить, обобщив текстовые элементы (фразы, отдельные слова и словосочетания). Гораздо сложнее опосредованная характеристика, анализ избранного поэтом предмета переживания, освещение его в определенной образной системе, средств поэтического языка, сквозь призму определенной нравственно-этической, философско-эстетической, мировоззренческой позиции.

Важную роль в раскрытии идейного смысла стихотворения играет композиция, которая отнюдь не сводится к количественной характеристике строф, к делению стихотворения на части. Необходимо понять и объяснить роль использованных в данном стихотворении повторов (если они имеются в структуре стихотворения), уловить не всегда отчетливо видимые приемы антитезы («...а ты всё та же, лес да поле...», «...а у нас в деревне, у оград...»). Нередко в стихотворениях наблюдается кольцевая композиция, выраженная повторением слов, словосочетаний, целых строф, а иногда –

возвращением к первоначальному мотиву или образу, что служит усилению заявленного мотива, уточняет и закрепляет его. Важную роль в целостном осмыслении лирического произведения играет первая строка. Именно в ней, по утверждению поэта и теоретика античности Горация, находится ключ к расшифровке темы, лейтмотива стихотворения. Наглядно это проявилось в стихотворении А.Блока «Россия», которое начинается словом «опять» в связи с образом дороги, темой неизменности, вяло текущей жизни в России и завершается темой дороги в ином её звучании.

Существуют и возможны различные пути и методы анализа лирических произведений. Предлагая следующий алгоритм целостного анализа, подчеркиваем необходимость отказаться от вопроса, к сожалению, нередко используемого в практике литературного образования, как школьного, так и вузовского: «О чем это стихотворение?», ведущего, как правило, к пересказу, переложению поэтически совершенного текста на язык прозы. Руководствуясь жанрово-родовыми свойствами лирики, целесообразно вначале выяснить: «Какими чувствами, каким настроением проникнуто данное стихотворение?». Это непростой вопрос, он требует уточнения, необходимо обратить внимание на смену чувств, их динамику, вызванную определенными явлениями или картинами, взволновавшими лирического героя, что приводит читателя к выводу о гамме чувств, выраженных в анализируемом стихотворении.

Второй вопрос о жизненных явлениях, вызвавших эти чувства, поможет определить тематику стихотворения и его жанровую форму (отнести к лирике патриотической, философской, пейзажной и т.д. - по тематическому признаку, или же – по классической дифференциации – к элегии, оде, гимну, послании – по выраженному в нём чувству).

Третий вопрос – «Как, с помощью каких образов переживания раскрывается тематика стихотворения?» - предполагает детальное рассмотрение образной системы и средств поэтического языка в их эстетическом и ценностном, аксиологическом выражении. Далее логичен вопрос о лирическом герое стихотворения, его нравственном облике, а также вопрос об особенностях композиции (внутренней структуры) стихотворения, ответ на эти вопросы в любой их последовательности поможет приблизиться к осмыслению идейного смысла и пафоса лирического произведения в целом.

Прочитав всё стихотворение, пытаемся определить общее настроение, гамму чувств, выраженных в этом стихотворении. В первом четверостишии стихотворения А.Блока «Россия» останавливаемся на словосочетании: «Опять, как в годы золотые...». О чем говорит первое слово в стихе, какой тон и ритм оно задает? Эпитет «опять» отражает связь времен, свидетельствует, как было сказано выше, о неизменности вяло текущей жизни в России, что сразу же вызывает чувство горечи, переходящее в уныние,

ощущение безысходности, свойственное целому ряду стихотворений Блока о родине.

Осмыслив стихотворение целиком, убеждаемся в том, что оно наполнено гаммой чувств. Выявление общего настроения, «эмоционального фона» лирического произведения осуществляем в процессе сравнения первого и части второго четверостишия с последующими строками. Отмечаем, что чувства печали, щемящей грусти, возникшие при виде «расхлябанной колеи», безрадостных «серых изб», сменяются более мажорными, бодрыми интонациями, которые вызваны уверенностью лирического героя в неисчерпаемости России («а ты всё та же...», «не пропадешь, не сгинешь ты...»).

На чем основана эта вера, что укрепляет оптимизм героя? Любовь к бескрайним просторам Руси, её лесам, полям и рекам, а также к народу, с его эстетическим чувством красоты и жизненной силы, (что подтверждают образы «спиц расписных», несмотря на разбитые дороги, «плат узорный» при «серых избах»). Веру лирического героя укрепляет представление о народе, таящем до поры скрытую энергию, которая неизменно прорвётся наружу. О чём Блок сказал в статье «Стихия и культура» (1908). В стихотворении эта мысль воплощена в образе «мгновенного взора из-под платка», вызывающем ассоциацию с некрасовскими строками в поэме «Кому на Руси жить хорошо»: «Я потупленную голову, сердце гневное ношу».

Вопрос о тематике стихотворения делает неизбежным выход за рамки традиционного толкования темы *родины* как основной и обратиться к осмыслению ряда мотивов: дороги, песни, свободы и несвободы (тоска острожная), а также мотива судьбы («крест свой бережно нес»), сыновней верности родине. Естественно возникает вопрос об индивидуальном блоковском решении темы родины, которая ассоциируется с традиционными образами (расхлябанной колеи, серых изб, бескрайних просторов), а также - с образом женщины, что было неожиданным, новым, не всеми современниками принятым, но концептуально важным для поэта, автора «Стихов о Прекрасной Даме».

Что можно сказать о лирическом герое этого программного стихотворения А.Блока? Каков он как личность? Чем он привлекателен для нас? — Прежде всего, это равнодушный к своей стране, к её судьбе, исторически мыслящий человек, который видит причину многих несообразностей, бедности и неустроенности жизни России в медленно и вяло текущей повседневности, без ощутимых, зримых перемен. Не принимая сонного течения жизни в России, о чем он скажет и в цикле «На поле Куликовом», и в стихотворении «Коршун», лирический герой, близкий поэту, неразрывно связан с родиной, верит в её неизбывность, неисчерпаемость. Этим он созвучен в наши дни тем молодым, кто не стремится покинуть родину, кто несет вместе с нею «крест», делит её радости и горе, активно участвует в строительстве жизни, достойной человека. Близки ему по этой линии ли-

рическая героиня А.А.Ахматовой («Мне голос был...» и др.), герой С.Есенина, навсегда полюбивший «рязанские раздолья», В.Маяковского, пламенно любивший свою «страну-подросток». В утверждении чувства неразрывного единства человека со своей землей, своим народом нетленная ценность этого стихотворения А.Блока, емкий смысл которого выражен не только вербально, в системе образов, но и в системе пауз, в многочисленных фигурах умолчания, в недоговорённостях.

Приложение 3. Драма как поэтический род и её жанровые формы. Специфика анализа драматургического произведения.

Драма – третий по времени оформления род литературы. Многие столетия, начиная с античной эпохи, драма существовала как явление другого вида искусства - театра. Освобождение драмы от сцены, по словам Е.В.Хализева, шло медленно и состоялось сравнительно недавно, в XVIII – XIX вв. с открытием во второй половине XVIII века Шекспира как великого драматического поэта: «Отныне драмы стали интенсивно читаться». С этой поры появилась так называемая *lesedrama*, то есть драма для чтения. А в XIX – XX веках драматические произведения оказались важной разновидностью художественной литературы»¹.

Призванная, как и другие поэтические роды, отражать действительность, события и судьбы людей, запечатлевать человеческие характеры в их многомерности, в моменты напряженных действий, острых переживаний, драма реализует своё назначение только ей свойственными средствами. В отличие от эпических форм, способны перенести настоящее в прошедшее, формы драмы «делают прошедшее настоящим» (Ф.Шиллер). Врем в драме телескопично, события нескольких дней, лет или десятилетий предстают на сцене в сжатом виде, в объёме трёх часового спектакля. При этом на сцену выносятся только всё существенное, интересное, выразительное. Всё, менее значительное или по каким-то моральным законам не допущенное на сцену, образует так называемое «внесценическое» действие, дополняя образную систему драмы внесценическими персонажами. Последний поэт и теоретик античности, гениальный Горация Флакк в своём «Послании к Пизонам» так пояснил эту ситуацию: «На сцене ты берегись представлять, что от взора должно быть сокрыто, <...> не должна кровь детей проливать пред народом Медея».

Являясь синтетическим видом искусства, она органически сочетает возможности искусства слова и искусства театра. В своё время основатель русской драмы, А.Н.Островский утверждал, что «только при сценическом исполнении драматический вымысел автора получает вполне законченную

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа. 1999. С.307.

форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью»².

Драма подчиняется требованиям сцены. «Театр,- как заметил ещё Н.Буало,- требует ... преувеличенных широких линий как в голосе, декламации, так и в жестах». Рождённая в древние времена на площадях, на широких сценических площадках под открытым небом, драма не могла существовать по-другому и во времена Шекспира, Шиллера и Гюго. Однако к середине XIX-го – в начале XX-го вв. проявилась тенденция к житейской достоверности, что отметил Г. Лесинг, характеризуя гамбургскую драматургию. Присущие классицистической драме гиперболизация в выражении чувств, другие условности стали ослабевать, редуцировать в пьесах А.Н.Островского, достигнув предела жизнеподобия в пьесах А.П.Чехова, который открыл новую страницу в развитии драмы XX-го столетия.

Теория драмы имеет свою давнюю историю, ведёт своё начало от античных зрелищных представлений, потребовавших их теоретическое осмысление. Впервые жанрово-родовые признаки драмы были замечены Платоном, а охарактеризовал их Аристотель. Автор знаменитой «Поэтики», опираясь на опыт классической древнегреческой драмы, намеревался рассмотреть и трагедию, и комедию, но до нас дошло лишь описание **трагедии** как **подражания действию серьёзному и законченному**. Эта лаконичная и чрезвычайно важная формула включает в себе до сих пор не утратившее силу определение **предмета действия** и его **организации**: обязательную завершённость, как наиболее существенные жанровые признаки трагедии. Правда, Гораций, признававший, что «каждый жанр» драмы требует своей словесной, языковой формы, допускал и некоторые отклонения от законов жанра: «Но иногда и комедия голос свой возвышает. <...> нередко и трагик печальной жалобы стон издаёт языком простым и смиренным...»

По словам М.Горького, «Пьеса – драма, комедия – самая трудная форма литературы,- трудная потому, что пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом, и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора ...». Об этом же, в сущности, говорили Пушкин и Гёте, Герцен и Лессинг, Гегель и Белинский... Отсутствие прямого, открытого выражения авторского отношения к тому, о чём говорит или что собирается сделать тот или иной персонаж пьесы, обуславливает трудность восприятия драмы, разноречивые толкования её смысла режиссёрами-постановщиками, критиками, рождает нередко полярно противоположные восприятия и выводы. Тем не менее, верность прочтения текста произведения для театра должно иметь первостепенное значение. А это возможно лишь при теоретически грамотном подходе к драме с учётом специфических свойств этого поэтического рода, допускающего скры-

² Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.,1978. Т.10. С.63.

тость, замаскированность авторской позиции и требующего обязательного учёта способов проявления авторского взгляда на изображенные явления. Необходимо умение видеть присутствие автора в выборе предмета изображения, в организации и развитии сценического действия, в репликах персонажей, в диалогах, в выраженной реакции героя на сказанное партнёром, в звуковом и световом оформлении, в деталях интерьера и т.д.

Драма не может существовать без конфликта. Он определяет все структурные элементы действия. Основанная на отражении разнообразных жизненных противоречий, как социально-политических, идеологических, морально-этических и иных противостояний, драма активизируется как литературная форма в периоды обострения противоречий общественных, межгосударственных, идейных. Вырастая на почве политической, идеологической борьбы, конфликт в драме «не является простым, буквальным повторением общественных противоречий». По замечанию А.Карягина, «не всегда конфликт драмы даёт возможность установить прямой социологический эквивалент тех сил, которые определяют всю глубину драматического содержания»¹. Драматический конфликт не сводится к «внешнему слою» и механической сумме непосредственных действий и противодействий персонажей (А.Карягин). Драматические столкновения самого узкого, интимного порядка порой раскрывают важнейшие, эпохальные противоречия («Гамлет», «Король Лир» и др. трагедии Шекспира).

Как заметил ещё В.Белинский, действие шекспировской трагедии развивается <...> из сущности того нового характера, который определяет трагическое столкновение и находится в его (действия) центре. При этом функция исходной ситуации у Шекспира расширяется и углубляется, ибо конфликт определяется не данным конкретным поводом, вызванным данными конкретными обстоятельствами, а новым, не укладывающимся в систему старых отношений характером, столкновение его с окружающим миром выступает как всеобъемлющее, универсальное. В «Гамлете» конфликт не личный, семейный (хотя он, безусловно, имеет место), здесь сразу заявлен глубинный конфликт, связанный с мотивом времени, которое вышло из колеи – «Дания – тюрьма». Узел трагической коллизии, определяющей развитие действия в трагедии «Король Лир», - в глубине человеческих чувств.

Тем не менее, конфликт в драме всегда открытый, его характер определяет жанровую форму драмы. В трагедии он непримиримый, антагонистический, доведённый до своего предела. В комедии конфликт часто основан на ошибке или на какой-то жизненной несообразности. Конфликт в собственно драме может быть разрешён мирным путём. При этом он нередко оказывается разветвлённым, совмещающим социально-психологические, морально-этические, идейно-политические и иные

¹ См.: Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема.- М., 1971.

столкновения. Драматический конфликт, как справедливо утверждал А.Карягин, не может быть сведён к сюжетному конфликту; он многослоен, его сложная линия проходит через души и сердца героев. Такова особенность чеховских пьес, герои которых «действуют в рамках собственной личной этики и меры понимания драматической ситуации. Их поступки не ведут к кардинальному разрешению противоречий. Они не побеждают, но и не примиряются с той вторгающейся в их жизнь стихией ... действительности, столкновение с которой составляет движущую силу конфликта пьес А.П.Чехова». Отражая конфликты действительности, драма всегда содержит определённый взгляд на роль и мотивы участия личности в общественном конфликте, в разрешении его противоречий. Решающим в драматургическом характере, как справедливо заметил С.Владимиров, является его «эстетическая концепция», т.е. «принципы взаимодействия человека и мира, как они выступают в данной художественной системе»¹.

Спецификой драмы обусловлена особенность поэтики драматургического образа, главным средством создания которого является словесное, речевое самовыражение. Однако, кроме речевой характеристики действующего лица, проявляемой в его репликах, обращенных к партнёру; во внутренних монологах, озвученных в ситуациях напряженной борьбы героя с самим собой (монолог Катерины накануне свидания с Борисом в драме «Гроза»); в реакции на сказанное партнёром (например, реакция академика Кареева на брюзжание сына Юлия о неудобствах в гостиничном номере и реплика Непряхина, напомнившего о войне «на белом свете», в первом действии пьесы Л.Леонова «Золотая карета»), свою роль выполняют и косвенные характеристики героев, данные другими персонажами (характеристика Дикого и Кабанихи, вложенная автором в уста Кулигина и Кудряша до появления самодуров на сцене). Сценическое воплощение образа героя, осуществлённое тем или иным актером в ракурсе своего субъективного видения жизненного типа, также вносит нечто особенное, определяет свою доминанту, стержневое в характере действующего лица (например, образ Катерины в исполнении А. Стрепетовой, М. Ермоловой, А.Тарасовой отличался; каждая актриса акцентировала своё героини драмы; образ Луки в исполнении Москвина ассоциировался с добрым, мягким человеком, А. Грибов подчеркнул скрытность в характере странника, рациональное в его поступках, некоторую жесткость в суждениях).

Не следует обходить молчанием и световое, звуковое оформление как дополнительные средства создания образа в драме, детали одежды: кофта Квашни на бывшем полицейском Медведеве, книжка о роковой любви в руках падшей Насти («На дне»), обстановка в доме Бессеменовых:

¹ Владимирова С. Действие в драме. – Л.: Искусство. 1972. С. 5.

венские стулья, расставленные с «тошнотворной правильностью», часы с медным маятником, похожим на луну и др. (М.Горький. «Мещане»).

Анализ драмы – один из сложных и трудоёмких видов работы и в вузовском и школьном литературном образовании. Не допуская трудно изживаемый на практике пересказ текста пьесы, лучше прочитать наиболее выразительные сцены с тем, чтобы выявить круг жизненных явлений, суть отношений, возможных противоречий между персонажами, роль диалогов в раскрытии характеров персонажей. Далее необходимо определить жанровую форму изучаемого произведения. Для этого надо сказать о специфике драматургического произведения в отличие его от эпических произведений, вспомнить о *четырёх критериях* разграничения трагедии, комедии и собственно драмы, об их жанровых признаках: 1. Предмет действия: в трагедии – это высокое, героическое, по словам Аристотеля, «важное» в жизни; в комедии – это низкое, порочное, «никому не причиняющее страдание и ни для кого не пагубное» (Аристотель), тем не менее, заслуживающее осмеяния и искоренения с помощью смеха. Предмет собственно драмы – явление повседневной жизни, привычное течение которой нарушено не очень значительным событием (жизнь обитателей костылёвской ночлежки нарушена появлением странника Луки как своеобразного катализатора в развитии сюжетных линий Анны и Клеща, Пепла, Василисы и Наташи, Актёра и Сатина).

2. Конфликт: в *трагедии* – непримиримый, антагонистический, в *комедии* – мнимый, основанный на какой-то ошибке или жизненной несообразности; в собственно *драме* – конфликт может быть разрешён мирным путём, к тому же он, как правило, разветвлён, многолинеен, отражает противоречия социально-психологические, идейно-политические, религиозно-философские, семейно-возрастные и т.д.

3. Организация действия: действие в *трагедии* основано на уже свершившемся событии, которое существенно обострило до этого скрытый конфликт, ускорило, активизировало напряженность и стремительность развивающихся событий, подготовивших развязку – гибель героя как неизбежное завершение сценического действия. Действие в *комедии*, изначально лишённое перспективы, развивается по замкнутому кругу, что отчётливо наблюдается в комедиях А.С.Грибоедова «Горе от ума» и Н.В.Гоголя «Ревизор». Действие в *драме* развивается не столь стремительно, со своими подъёмами и спадами. Его цель – раскрыть эволюцию (или деградацию) характера героя в перспективе. Отсюда – незавершённость действия в драме, ей сопутствует открытый финал.

Говоря о действии в драме, необходимо помнить о его специфической организации. Законы драмы, ограниченное время сценического действия требуют выносить на сцену только самое существенное, важное для понимания сложившейся ситуации, для осмысления главного в характере участников действия. Всё, менее значительное или по каким-либо мораль-

но-этическим или иным причинам не допущенное на сцену (как заметил Гораций в своём «Послании к Пизонам»: «На сцене ты берегись представлять, что от взора должно быть сокрыто, <...> не должна кровь детей проливать пред народом Медея...»), выносится за пределы сценического действия. Так возникают термины: «внесценический персонаж» и «внесценическое действие», которые нередко выполняют важную функцию в раскрытии отдельных мотивов или смысла пьесы в целом (образ Щелканова в пьесе Л.Леонова «Золотая карета»).

4. Четвёртый жанровый признак или критерий, позволяющий отделить трагедию, комедию и собственно драму, обусловлен характером героя. По словам Аристотеля, характер – это «то, на основании чего мы определяем качества действующих лиц». Автор «Поэтики» настаивал, что в трагедии герои должны «быть какими-нибудь по характеру и образу мыслей», в переводе на современный язык – должны быть определёнными, чётко выписанными, наделёнными такими качествами, как благородство, благородное направление воли и последовательность. Герой трагедии, как правило, – цельная личность. Отстаивая свои жизненные принципы, представления о прекрасном и истинном, герой трагедии не идёт ни на какие компромиссы, предпочитая смерть отступлению от своих идеалов. «Герой» в комедии – лицо комическое, претендующее на значительность при внутренней пустоте, бессодержательности. Поскольку в основе драмы «лежит свойственное именно драме постепенное выявление и глубокая внутренняя изменяемость ситуации...», герой драмы – человек, в ситуации повседневной жизни обнаруживающий и слабые и сильные стороны характера, более активно выражает тенденцию к утверждению своей жизненной философии или склонность к преображению, к социальной или духовной метаморфозе.

Выявить авторскую позицию в драме труднее всего. Чтобы правильно понять выраженную в данной пьесе авторскую концепцию жизни, его эстетический идеал, надо внимательно вчитаться в текст драмы, осмыслить принцип монтажа, сменяемости сцен, построения диалогов, роль реплик персонажей, за которыми встают их отношение к происходящему, взгляд на мир. Не следует забывать об авторских ремарках, предваряющих действие или сопровождающих смену картин, слова и жесты участников диалога (например, смысл листка с текстом телеграммы из Парижа, получаемый Раневской на протяжении пьесы А.П.Чехова «Вишнёвый сад»: в первом действии она рвёт телеграмму, во втором – прячет в карман, в третьем действии – сообщает о своём решении ехать в Париж...).

Таковы основные особенности драмы как «венца поэзии» и «самой трудной формы литературы», наиболее действенной, активно влияющей одновременно на широкий круг зрителей, способной произвести катарсис, духовно очистить и зарядить мыслительной энергией большое количество

людей. Недаром театр называли трибуной гражданского воспитания, школой жизни.

3. Основные литературоведческие термины

Компоненты художественного содержания.

ТЕМАТИКА – круг вопросов, жизненных явлений, которые оказались в поле зрения писателя (автора) и получили своё художественное воплощение в сюжете, в характерах, в образах.

ИДЕЯ (идейный смысл) – совокупность, сцепление мыслей автора, которые он стремится донести до читателя всей образной системой, композицией произведения в целом.

ПАФОС – «поэтическая душа» произведения, чувства, переживания автора, придающие произведению эмоциональное звучание. По Гегелю, п а ф о с «... представляет собой оправданную в самой себе силу души, существенное содержание разумности и свободной воли. ...его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем».

СЮЖЕТ – совокупность событий и характеров в их взаимосвязи, в динамике, в развитии. По Е.Добину, с ю ж е т есть выражение авторской концепции жизни.

ХАРАКТЕР – тип поведения личности, персонажа, сложившийся в определенных обстоятельствах внешней или его внутренней, духовной жизни.

КОНФЛИКТ – столкновение противоборствующих сил на уровне социально-классовых, нравственно-этических, философско-политических, семейно-бытовых, возрастных и иных внешних отношений, так и внутри групп, внутри самого человека.

КОЛЛИЗИЯ – вяло текущие, длительные (из ряда вечных), неотвратимые противоречия между жизнью и смертью, правдой и неправдой, добром и злом и т.д. Например, семейные коллизии (трения), не вырастающие до открытого столкновения.

ИНТРИГА – (от французского - запутываю), столкновение противоборствующих сторон по инициативе заинтересованного лица.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД – общность идейно-эстетических средств познания и образного отражения действительности, свойственная большой группе писателей определенного исторического времени вне национальных границ, получившая своё теоретическое обоснование.

Компоненты содержательной формы.

ОБРАЗ – обобщенная и вместе с тем индивидуальная картина мира, предмета, человека, созданная автором в процессе наблюдения, отбора и синтеза сходных явлений, наполненная авторской фантазией, пропущенная через его сердце и выражающая авторскую оценку изображаемого явления.

КОМПОЗИЦИЯ - «дисциплинирующая сила и организатор произведения, её цель - расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи» (П.В.Палиевский). По А.Н.Толстому, **к о м п о з и ц и я** есть «установление **центра зрения**, центра зрения художника».

ЖАНР – исторически сложившаяся и относительно устойчивая композиционно-стилевая структура, обусловленная способом и полнотой раскрытия предмета, местом авторского «я» и эстетической целью (О.И.Ильин).

СТИЛЬ – это «единство основных идейно-художественных особенностей (тематики, сюжетов, жанров, языка), обнаруживающееся на протяжении творческой работы писателя» (Л.И.Тимофеев). По П.Палиевскому, «стиль – это художественный метод, проступивший наружу в конкретном индивидуальном проявлении». Доминантой стиля М.Б.Храпченко назвал **тональность** произведения, а также способность писателя увлекать и убеждать читателя.

Изобразительно-выразительные средства поэтического языка как компоненты малой формы:

ЭПИТЕТ – художественное определение, помогающее художнику создать зримый образ предмета, выразить его внутреннюю суть. Эпитеты бывают изобразительные и выразительные, следует также выделять эпитеты постоянные, употребляемые в произведениях устного народного творчества, а также эпитеты метафорические.

СРАВНЕНИЕ – изобразительно-выразительное средство поэтического языка, с помощью которого изображаемое явление, предмет приобретает особую ясность, выразительность посредством прямого или отрицательного сопоставления его с другим, более знакомым предметом.

МЕТАФОРА - троп, основанный на скрытом сравнении, в отличие от сравнения, где присутствует предмет, который сравнивается, и предмет (явление), с которым сравнивается, **м е т а ф о р а** предусматривает присутствие предмета, с которым сравнивается изображаемый предмет («Роняет лес багряный свой **убор**»).

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ – разновидность метафоры, троп отражающий перенос признаков, свойств живого существа на неживой предмет.

ГИПЕРБОЛА – преувеличение.

ЛИТОТА – преуменьшение.

МЕТОНИМИЯ – троп, основанный на сближении двух разных предметов, явлений, имеющих общую грань или точ-

ку пересечения («Незабвенный **сентябрь** осыпается в Спасском...»).

СИНЕКДОХА – вид метонимии, обозначающий перенос значения одного предмета на другой по количественному между ними отношению, когда часть явления подразумевает целое, единственное число в значении общего, множественного и т.д.

ОКСЮМОРОН – троп, означающий сочетание противоположных, взаимоисключающих явлений («звучная тишина», «горячий снег»).

ПЕРИФРАЗ – троп, основанный на замене предмета, человека, явления описанием его характерных признаков («счастья баловень безродный, полудержавный властелин» - Меньшиков в поэме А.С.Пушкина «Полтава»; «хозяин тайги» - «медведь»).

Термины иностранного литературоведения¹

АЛЛЮЗИЯ – (фр.) стилистическая фигура, выражение, являющееся намёком на известное историческое событие (пиррова побед) или на литературное произведение (демянова уха)

АНТИНОМИЯ – (от греч.) противоречие в законе. Проявление в ходе рассуждений двух противоречащих, но представляющихся одинаково обоснованными суждений.

АРХЕТИП – (от греч.) прообраз, идея, «некие первичные, врожденные структуры... бессознательного, архаический психический «осадок» повторяющихся жизненных ситуаций, переживаний человека, ...бессознательное оживление и воплощение соответствующего архетипа» (Архетипическое в образе, в поведении Якова Маякина из повести М.Горького «Фома Гордеев» - змея).

Дискурс - (англ.) специфический способ, правила организации речевой деятельности, «сцепление структур значения, обладающих собственными правилами комбинации и трансформации» (Ж.-К.Коке). Понятие

¹ Источником в основном послужило издание: «Терминология современного зарубежного литературоведения (страны Западной Европы и США). Справочник. Выпуск 1. М., 1992.

ДИСКУРС нередко употребляется в значении, близком к СТИЛЮ («литературный дискурс», «научный дискурс»).

ИМПЛИЦИТНЫЙ АВТОР – «абстрактный автор», повествовательная инстанция, не воплощенная в художественном тексте в виде персонажа-рассказчика, подразумеваемый автор.

ИМПЛИЦИТНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ – повествовательная инстанция, парная имплицитному автору, т.е. подразумеваемый читатель, который должен в идеале понимать все коннотации автора, различные «стратегии» его текста (приемы иронии, иносказания и т.д.), в результате чего текст декодируется, расшифровывается, воспринимается как художественное произведение.

ИНТЕНЦИЯ – устремление автора.

КОННОТАЦИЯ – дополнительное, сопутствующее значение языковой единицы, служащее для выражения экспрессивно-эмоциональных и оценочных оттенков высказывания.

КОНТЕКСТ – это то, что будит в читателе представление о мире, о человеческих взаимоотношениях, о мотивах их действий, ... т.е. весь комплекс представлений автора о действительности, вызывающий в читателе определенные эмоциональные и интеллектуальные реакции.

НАРРАТОР – (фр.) повествователь, рассказчик, а также разновидность внутреннего адресата, собеседника, к которому обращена речь рассказчика-нарратора, слушателя обращенного к нему рассказа, воспринимающего информацию, сообщаемой повествователем (старый цыган Макар Чудра и молодой слушатель в рассказе М.Горького «Макар Чудра»).

НАРРАТОЛОГИЯ – фр., теория повествования, тесно связанная со структурализмом, основана на рассмотрении формальной структуры повествования, касающейся способа подачи и распределения повествуемых событий (строго хронологического или ахронологического изложения фактов и ситуаций, последовательности, причинности и связности событий), времени, пространства и персонажей, а также - на способах подачи этой формальной структуры с точки зрения прямого или косвенного диалога писателя с читателем (Справочник, с. 86).

РЕМЕЙК литературный – переписывание классики, известного текста на язык современности.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ – (лат.) смутное воспоминание; явление, наводящее на сопоставление с чем-либо, отголосок; отзвук чужого произведения в поэзии, музыке и т.д.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ – (фр.), представительство, репрезентативный – представляющий.

РЕТАРДАЦИЯ – (лат.), запаздывание, художественный приём, задержка развития действия, включение авторских отступлений, вставных новелл, описаний интерьера, природы (характерна для сентименталистов, вводится в детективные романы, приключенческую литературу).

РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА – (нем.), направление в критике и литературоведении, исходит из идеи, что произведение «возникает», «реализуется» только в процессе «встречи», контакта литературного текста с читателем... Основным предметом изучения Р.Э. является **рецепция**, т.е. восприятие литературных произведений читателем или слушателем.

ЭКСПЛИЦИТНЫЙ АВТОР – фр., «фигура в тексте», рассказчик, принадлежащий миру художественного вымысла и ведущий повествование от своего лица, т.е. «фиктивный автор» всего ли произведения или только его части, выступающий в качестве персонажа этого романного мира (Рудый Панько в «Вечерах на хуторе...» Н.В.Гоголя, автор в романе Н.Г.Чернышевского «Что делать?»).

ЭКСПЛИЦИТНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ – реципиент, выступающий в роли персонажа (калиф в «Тысяче и одной ночи»), зафиксированный в тексте в виде прямого обращения эксплицитного автора к своему читателю (спор «автора» с «проницательным читателем» в романе «Что делать?»).

ЭКФРАСИС – описание реально существовавших или придуманных изображений, выступает как носитель сюжета и толкуемого в связи с этим смысла.

Содержание

Введение.....	3
Практические занятия.....	7
Список учебно-методической литературы	25
Вопросы к экзамену	27
Приложение I. Поэтические роды и жанры.	29
Приложение II. Лирика.	47
Приложение III. Драма как поэтический род и её жанровые формы.....	55
Основные литературоведческие термины.	61

Белова Тамара Дмитриевна

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Учебное пособие

Подписано в печать 07.06.2013 г. Формат 60x84¹/₁₆.

Бумага офсетная. Ризопечат. Усл.-печ. л. 4,18.

Тираж 300 экз. Гарнитура Таймс. Заказ № 67.

ООО "Издательский Центр "Наука"

410600, г. Саратов, ул. Пугачевская, 117, к. 50.

Отпечатано в типографии "Эстамп" тел: (8452)37-47-85
410028, г.Саратов, ул. Заулошнова, д.3, оф.108.

РЕЦЕНЗИЯ

на учебно-методическое пособие «Теории литературы» (для студентов факультета русской словесности), подготовленный д.ф.н. профессором кафедры теории и истории литературы ПИ СГУ Беловой Т.Д.

Литературоведческая подготовка учителей словесности в современных условиях гуманитарного образования, переживающего свои многочисленные проблемы, безусловно, актуальна.

Практикум по итоговому курсу Теория литературы, разработанный Т.Д.Беловой, основан на опыте многолетнего преподавания этой дисциплины на дневном и заочном отделениях факультета русской словесности. Автором предложены наиболее важные аспекты повышения теоретико-литературной грамотности будущих и начинающих учителей литературы. Проблемы целостного осмысления художественных произведений с учетом их жанровой природы, стилового своеобразия и иных особенностей как содержательного, так и формообразующего начала в рецензируемом пособии обретают свою логическую последовательность, аргументацию, подкрепленную анализом конкретных программных произведений русской литературы.

Адресованное студентам пособие снабжено необходимым списком рекомендуемой учебно-методической литературы, содержит вопросы к экзаменам, что поможет будущим и начинающим учителям словесности ориентироваться в освоении методологически важной дисциплины.

Всё это дает основание рекомендовать к печати учебное пособие «Теории литературы», Т.Д.Беловой, как полезное в учебном процессе.

Зав. кафедрой литературы и методики её преподавания
ИФ и Ж Саратовского государственного университета
Им. Н.Г.Чернышевского, д.ф.н., профессор

А.А.Демченко

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского